

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE STAND-UP COMME ESPACE DE RÉSISTANCE  
ET DE TRANSFORMATION

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
THOMAS LAFONTAINE

OCTOBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À mes parents et mes soeurs pour leur présence et leur précieux soutien pendant mon exil trifluvien.

Aux nombreuses personnes rencontrées au hasard des covoiturages Amigo Express Montréal/Trois-Rivières chaque semaine pendant deux ans pour avoir nourri mes réflexions sur l'humour et le stand-up, et pour m'avoir fait comprendre qu'il y avait un fort intérêt pour un humour sans blagues racistes, sexistes et homophobes.

À toutes les personnes curieuses et combatives qui luttent contre les relations de pouvoir. Vous êtes une source constante de motivation et d'inspiration.

À Pat Cadorette pour m'avoir fait découvrir l'humour stand-up étatsunien.

À Lori Saint-Martin pour son excellent travail de supervision, sa disponibilité et ses séminaires, qui ont permis à ma démarche de se préciser et d'arriver à terme de façon agréable et fructueuse.

À Stevie Wonder et Al Green qui m'ont accompagné tout au long de la rédaction.



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vi
LISTE DES FIGURES.....	vii
REMARQUE SUR L'INCLUSIVITÉ DE LA LANGUE.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ÉTAT DE LA QUESTION.....	12
1.1 Fonctions politiques de l'humour.....	13
1.1.1 Favorise l'écoute et le décentrement.....	14
1.1.2 Critique les mentalités et les habitudes.....	15
1.1.3 Combat les peurs et les inhibitions.....	17
1.1.4 Propose et incite l'action politique.....	18
1.1.5 Active et consolide les convictions.....	20
1.1.6 Désamorce les révoltes.....	21
1.1.7 Reproduit les systèmes d'oppression.....	23
1.2 Le stand-up.....	24
1.2.0 Les origines : <i>minstrel shows</i> , vaudeville et burlesque.....	25
1.2.1 1 <sup>re</sup> vague (1953-1972) : émergence et commentaire social.....	26
1.2.2 2 <sup>e</sup> vague (1972-1989) : développement et consolidation.....	28
1.2.3 3 <sup>e</sup> vague (1989-2002) : creux et humour d'observation.....	30
1.2.4 4 <sup>e</sup> vague (2002-aujourd'hui) : fragmentation.....	31



CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE.....	33
2.1 Cadre conceptuel.....	33
2.1.1 Intersectionnalité et identités.....	34
2.1.2 Valorisation.....	35
2.1.3 Visibilisation des systèmes d'oppression.....	37
2.1.4 Réappropriation du réel.....	38
2.1.5 Création d'espaces de résistance et de transformation.....	40
2.2 Analyse de contenu.....	41
2.2.1 Quoi, pourquoi, comment.....	42
2.2.2 Procédés humoristiques.....	43
2.2.3 Effets humoristiques.....	44
2.2.4 Modes humoristiques.....	46
CHAPITRE III	
CORPUS ET ANALYSE.....	49
3.1 Présentation du corpus.....	49
3.1.1 Margaret Cho.....	49
3.1.2 Chelsea Peretti.....	50
3.1.3 Hari Kondabolu.....	51
3.2 Analyse.....	53
3.2.1 Valorisation, identités et non-stigmatisation.....	53
3.2.2 Relations au corps.....	61
3.2.3 Universalisation des représentations.....	67
3.2.4 Normes et comportements.....	74
3.2.5 Excuses.....	85
3.2.6 Intersectionnalité.....	92

CONCLUSION.....	96
APPENDICES.....	107
BIBLIOGRAPHIE.....	110

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1	Procédés humoristiques.....	44
Tableau 2.2	Effets humoristiques.....	45
Tableau 2.3	Modes humoristiques.....	47
Tableau A.1	Évolution du stand-up aux États-Unis.....	107



## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	Fonctions politiques de l'humour.....	14
Figure 1.2	Grande mascarade en réaction à la loi 78 et au règlement P-6	18
Figure 1.3	Racines du stand-up.....	26
Figure 1.4	De la blague classique au stand-up.....	27
Figure 1.5	Coupure de journal couvrant la <i>comedy strike</i> de 1979.....	29
Figure 2.1	Les quatre axes de l'humour émancipateur.....	33
Figure 2.2	Schéma de la méthode de codification.....	43
Figure B.1	Chelsea Peretti s'appêtant à autographier <i>Essays &amp; Speeches</i> de Audre Lorde.....	108

## REMARQUE SUR L'INCLUSIVITÉ DE LA LANGUE

Le langage, comme l'humour, n'est pas neutre. Il est une construction sociale et s'inscrit historiquement à l'intérieur d'une évolution de rapports de force. La langue française est ainsi façonnée, encore aujourd'hui, par des règles et habitudes qui contribuent à reproduire des mentalités sexistes et essentialisantes, notamment à travers la masculinisation des textes (« le masculin l'emporte sur le féminin ») et l'attribution de propriétés genrées à des objets.

Afin de rendre la langue française plus inclusive, plusieurs méthodes ont été développées<sup>1</sup>. J'ai retenu pour ma part celle d'Anne-Charlotte Husson, qui cherche à dépasser la bicatégorisation des genres grammaticaux<sup>2</sup>. Cette façon de travailler les mots propose de jouer avec la syntaxe, d'utiliser des formulations épiciques (qui ne portent pas de marque de genre) et de privilégier de nouvelles morphologies et graphies. Les pronoms « ille », « illes », « elleux » et « celleux » remplaceront ainsi les pronoms traditionnels et participeront à un processus de perturbation du genre.

Les extraits tirés d'ouvrages cités seront quant à eux reproduits avec leur méthode de masculinisation ou de féminisation respective.

---

<sup>1</sup> Parmi celles-ci, le *Guide de féminisation* du Comité institutionnel de féminisation de l'UQÀM (1994), les articles de la banque de dépannage linguistique de l'Office québécois de la langue française (2015) ainsi que *À juste titre : guide de rédaction non sexiste* par la Direction générale de la condition féminine de l'Ontario (2005).

<sup>2</sup> Anne-Charlotte Husson, « Féminisation de la langue. Quelques réflexions », *Ça fait genre*, 2013, en ligne, <<http://cafaitgenre.org/2013/12/10/feminisation-de-la-langue-quelques-reflexions-theoriques-et-pratiques/comment-page-1/>>, consulté le 30 novembre 2015.

## RÉSUMÉ

L'humour, malgré toute la légèreté qu'on peut lui prêter, ne se pratique pas en état d'apesanteur sociale. Loin d'être un discours sans conséquence ou un miroir plus ou moins poli de la société, il participe bien souvent à exclure et à stigmatiser plusieurs groupes sociaux et à reconduire – parfois de façon ironique – des rapports de pouvoir. Le présent mémoire propose d'étudier trois humoristes stand-up pratiquant un humour libéré de stéréotypes dégradants et critique des structures de pouvoir. À partir d'outils conceptuels empruntés aux féminismes intersectionnels, la grammaire d'un humour « émancipateur » sera débroussaillée. Les stratégies d'écriture de Margaret Cho, de Chelsea Peretti et d'Hari Kondabolu serviront d'exemples afin de révéler comment la forme artistique du stand-up peut participer à construire des espaces de résistance et de transformation politiques.

Les monologues de ces humoristes, comme ceux de la plupart de leurs semblables, s'ancrent dans le quotidien en observant sous un angle nouveau des habitudes et des mentalités. Les trois humoristes se distinguent toutefois par quatre grandes stratégies : 1) par des humours orientés non pas vers les exclu-e-s et les précaires, mais vers les structures de pouvoir; 2) par de longues prémisses partageant les référents nécessaires à la compréhension de blagues; 3) par des recadrages participant à politiser le quotidien 4) par l'utilisation de procédés humoristiques rarement mobilisés en stand-up.

Phénomène remarquable, aucun-e des humoristes ne se réclame d'un humour « politique », et chacun-e privilégie un mode humoristique distinct : le confessionnel chez Cho, l'absurde chez Peretti et l'observationnel chez Kondabolu.

Mots-clés : Humour, stand-up, féminisme, intersectionnalité, stéréotypes, patriarcat, racisme, suprématie blanche, sexisme, cissexisme, hétérosexisme.



*We need comedy for the Revolution.*

- bell hooks<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> bell hooks, « A conversation with bell hooks », *WNSR New School Radio*, 2014, en ligne, <<https://soundcloud.com/newschoolradio/a-conversation-with-bell-hooks>>, consulté le 21 mars 2015.

## INTRODUCTION

À l'été 2015, j'annonçais à l'assemblée générale de l'Observatoire de l'humour mon intention d'organiser une soirée de stand-up mensuelle qui aurait pour seules contraintes le refus de blagues sexistes, racistes et homophobes. Plusieurs personnes éclatèrent alors de rire. Je cherchais le sens de ces rires. Une personne présente me les expliqua dans une boutade ironique qui relança quelques rires : « Ça sera pas drôle, ton affaire ». Autrement dit, on me souhaitait « bonne chance » dans un projet considéré comme improbable. La difficulté de sortir des ornières d'un certain humour était, je venais de l'apprendre, un sujet de discussion fréquent au sein de l'Observatoire.

L'humour est-il à ce point ancré dans la discrimination et dans la reproduction – ironique ou non – des structures de pouvoir qu'il est impensable de proposer d'autres ressorts humoristiques? Cette question révèle une croyance tenace qui se trouve à l'origine de ma démarche de recherche, croyance incarnée par la notion d'un « sens de l'humour », d'une *essence* de l'humour. Certaines personnes « posséderaient » ce sens, d'autres moins ou pas du tout. Cette croyance est d'autant plus difficile à déconstruire qu'elle s'accompagne d'un impératif moral qui éteint bien des discussions : celui de rire de tout. Un impératif qui, comme le souligne Jérôme Cotte, est bien souvent « un appel à peine voilé à maintenir une tradition réactionnaire consistant à faire des gorges chaudes des plus faibles »<sup>4</sup>.

Bien que le Québec francophone ait connu quelques humoristes critiques et contestataires, ce type d'humour se fait plutôt rare depuis les années 1980 comme le

---

<sup>4</sup> Jérôme Cotte, 2015, « Les féministes n'ont pas d'humour », dans Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déri (dir.), *Les antiféminismes*, Montréal : Remue-ménage, p. 69.

remarque Robert Aird<sup>5</sup>. Lorsque cet humour se fait politique, c'est dans un sens plutôt strict : il s'agit alors de critiquer surtout les personnes à la tête d'institutions politiques ou de compagnies privées. Une définition plus large du politique – incluant les relations de pouvoir genrées ou racistes par exemple – n'est pas prise en compte. Les deux plus récents spectacles d'humour organisés à des fins politiques illustrent ce constat. En juin 2012, des humoristes rassemblé-e-s autour de la Coalition des humoristes indignés (CHI) produisent un spectacle au bénéfice des associations étudiantes en grève. Après le spectacle, plusieurs humoristes digèrent mal une intervention féministe faisant valoir que « la plupart [avaient] bâti leur carrière sur l'humour dégradant »<sup>6</sup> et que des propos homophobes et sexistes avaient été émis pendant le spectacle<sup>7</sup>. En mai 2015, *L'Ostérité d>Show* vise à divertir et informer sur les politiques d'austérité<sup>8</sup>. Ce spectacle, auquel j'ai assisté, comprenait davantage de blagues racistes et de blagues de viol que de blagues sur l'austérité.

J'ai voulu par la présente recherche mettre en valeur des humoristes d'un autre genre, qui privilégient des blagues libérées de stéréotypes dégradants et critiques des structures de pouvoir (patriarcat, suprémacisme blanc, nationalisme, etc.). À travers cette démarche, je recherchais également des outils pratiques pouvant être utilisés pour confronter ces stéréotypes lorsqu'ils se manifestent dans un contexte quotidien, que ce soit dans le cadre de relations de travail, amicales ou intimes.

---

<sup>5</sup> Robert Aird, 2004, *L'histoire de l'humour au Québec*, Montréal : VLB Éditeur, p. 111-127. En 2010, dans son *Histoire politique du comique au Québec*, Robert Aird rectifie un peu cette affirmation en dressant une liste de numéros à teneur politique depuis les années 1980 (Robert Aird, 2010, *Histoire politique du Québec*, Montréal : VLB Éditeur, p. 198-203).

<sup>6</sup> Jérôme Cotte, 2015, *op. cit.*, p. 66.

<sup>7</sup> Lisa-Marie Gervais, 2012, « La CLASSE privée de fonds amassés lors du spectacle des humoristes indignés », *Le Devoir*, 27 juin 2012, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/societe/education/353365/la-classe-privee-de-fonds-amasses-lors-du-spectacle-des-humoristes-indignes>>, consulté le 16 avril 2016.

<sup>8</sup> Éric Clément, 2015, « *L'Ostérité d>Show* : divertir et informer sur l'austérité », *La Presse*, 26 mai 2015, en ligne, <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201505/26/01-4872649-losterite-dshow-divertir-et-informer-sur-lausterite.php>>, consulté le 16 avril 2016.



La question de l'humour et des relations de pouvoir m'apparaissait importante pour deux raisons. La première est l'exploration de l'antagonisme entre luttes sociales et humour. Comme le souligne Toula Drimonis, « contentious social movements are often seen as serious and angry, whereas humour is perceived as frivolous and light »<sup>9</sup>. La difficile conciliation entre humour et principes politiques ne date pas d'hier, comme le soulignait il y a près de cent ans l'anarchiste Emma Goldman en affirmant « If I can't dance, I don't want to be part of your revolution » en réponse aux impératifs austères de ses camarades<sup>10</sup>. Outre cette question, le poids politique de l'humour pratiqué au quotidien m'apparaissait être un phénomène à mettre en exergue. Il me semblait fondamental de rappeler que l'humour, bien qu'il paraisse léger, ne se pratique pas en état d'apesanteur sociale. Loin d'être un discours sans conséquence ou un miroir plus ou moins poli de la société, il participe bien souvent à exclure et à stigmatiser plusieurs groupes sociaux et à reconduire – fût-ce de façon ironique – des rapports de pouvoir.

### **Les humours émancipateurs**

Ma question initiale de recherche se formulait ainsi : l'humour peut-il être émancipateur, peut-il être inclusif et permettre de répondre aux remarques et aux attitudes oppressives ? À cette question, qui fera l'objet d'une partie du chapitre 1, plusieurs chercheur-e-s en humour répondent « oui ». L'humour, défini comme forme

---

<sup>9</sup> Toula Drimonis, 2016, « Why can't you take a joke ? How humour both silences and challenges », *Ricochet*, en ligne, <<https://ricochet.media/en/1111/why-cant-you-take-a-joke-how-humour-both-silences-and-challenges>>, consulté le 22 avril 2016.

<sup>10</sup> Dans ses mémoires, Goldman refuse ainsi de subordonner ou effacer son humour et son désir de frivolité au seul profit des luttes sociales : « I was tired of having the Cause constantly thrown into my face. I did not believe that a Cause which stood for a beautiful ideal, for anarchism, for release and freedom from convention and prejudice, should demand the denial of life and joy. I insisted that our Cause could not expect me to become a nun and that the movement would not be turned into a cloister. If it meant that, I did not want it. "I want freedom, the right to self-expression, everybody's right to beautiful, radiant things." Anarchism meant that to me, and I would live it in spite of the whole world – prisons, persecution, everything. Yes, even in spite of the condemnation of my own closest comrades I would live my beautiful ideal. » (Emma Goldman, 2011 [1931], *Living My Life*, New York : Cosimo, p. 56).

de discours social, peut avoir des fonctions politiques qui vont de la reproduction des systèmes d'oppression à l'émancipation.

À partir de cette hypothèse de recherche, j'ai choisi d'analyser un médium peu étudié malgré son omniprésence culturelle contemporaine : le stand-up. Cette forme artistique, qui émerge au milieu des années 1950, peut être définie par les traits suivants : 1) un humour scripté<sup>11</sup> 2) performé par une personne seule 3) devant public, 4) s'adressant directement à lui 5) à partir d'un ton qui semble spontané et familier<sup>12</sup>. Cette définition permet de le différencier des autres arts de la scène qui l'ont précédé et influencé.

### **Sélection du corpus**

Un peu plus d'une année de recherche et d'exploration au sein de l'univers du stand-up aura été nécessaire pour la sélection de mon corpus final. Étant très peu familier avec le stand-up il y a à peine deux ans, j'avais néanmoins choisi d'étudier ce médium pour trois raisons : 1) par sa proximité avec l'auditoire et son parti pris pour l'observation du quotidien, il me semble être un terreau fertile pour dégager des stratégies de réponse aux remarques et attitudes opprimantes du quotidien; 2) par sa très forte popularité en Amérique du Nord<sup>13</sup>, le stand-up est un objet d'étude propice pour lancer des discussions sur l'humour et les relations de pouvoir; 3) enfin, en raison du peu d'études universitaires qui lui sont consacrées, il m'apparaît nécessaire de défricher ce champ de recherche.

---

<sup>11</sup> Les textes des humoristes sont scriptés pour la très forte majorité. Les textes sont rédigés par l'humoriste ou une autre personne, voire par une équipe. Une part d'improvisation (5-10%) est toujours présente en raison du travail de rodage sur scène ou des interactions spontanées avec la foule.

<sup>12</sup> Cette définition est une adaptation de celle de l'*Encyclopedia Britannica* (2015).

<sup>13</sup> Au Québec, près de 20% des spectacles de scène sont des oeuvres d'humoristes stand-up (Claude Fortier, 2012, *La fréquentation des arts de la scène en 2012*, Québec : Institut de la statistique du Québec, 19 p.).



Soulignons que le stand-up est davantage reconnu et étudié dans les recherches anglo-saxonnes que francophones. S'il fait ainsi l'objet d'un article dans la prestigieuse *Encyclopedia Britannica* ou encore dans l'*Oxford English Dictionary* depuis 1966<sup>14</sup>, le médium artistique du stand-up ne figure toujours pas au sein des ouvrages de référence en français tels que les dictionnaires *Larousse*, *Petit Robert*, *Multi-dictionnaire* ou encore l'*Encyclopédia Universalis* et le lexique de l'Office québécoise de la langue française.

Deux constats supplémentaires marquent également le champ d'étude du stand-up et ont constitué des contraintes au cours du processus de sélection de corpus. Le premier est que les humoristes publient rarement leurs textes. Au Québec, la plupart des humoristes privilégient l'option de diffuser exclusivement les numéros de leurs spectacles, souvent sous format d'un enregistrement DVD. Les morceaux non intégrés aux spectacles sont ainsi évacués, de même que toutes les productions éphémères des artistes ayant choisi de ne pas publier ou enregistrer<sup>15</sup>. La création en 2012 de l'Observatoire de l'humour permettra peut-être de combler cette lacune. Déjà, les textes de sketches du groupe Les Cyniques (1964-1972) ont été publiés en 2013. Un deuxième constat est la quasi-absence d'ouvrages de référence et de manuels d'introduction consacrés à la pratique du stand-up. Les ouvrages de référence sont rares<sup>16</sup> et les manuels d'introduction – jusqu'à preuve du contraire – inexistants en français. Ce vide est d'autant plus surprenant qu'il se publie chaque année quantité de manuels sur la bande dessinée, le cinéma, les jeux vidéos, le dessin, la peinture, le tricot ou les rainbow loom, pour ne donner que quelques exemples. Le

---

<sup>14</sup> Jim Mendrinis, 2004, « The First Stand Up », *The History of Comedy*, en ligne, <<http://historyofcomedy.blogspot.ca/2004/12/first-stand-up.html>>, consulté le 22 avril 2015.

<sup>15</sup> À la Bibliothèque nationale du Québec, les rares textes de stand-up répertoriés sont entre autres ceux de Louis-José Houde, d'Yvon Deschamps, de Clémence Desrochers, de Marc Favreau, des Cyniques ainsi que des recueils de pensées de Pierre Légaré.

<sup>16</sup> Mentionnons ainsi les manuels *Teach Yourself Stand-up Comedy* (Murray, 2007), *Zen and the Art of Stand-up* (Sankey, 1998) et *Stand-up Comedy* (Carter, 1989) ainsi que les documentaires *The Art of Stand-up* (Yentob, 2011) et *I'm Telling You For the Last Time* (Seinfeld, 1998). Les manuels consacrés à l'écriture humoristique et à l'humour consacrent quant à eux quelques pages au stand-up.



stand-up, toutefois, est enseigné dans quelques établissements privés (École nationale de l'humour à Montréal, Second City à Los Angeles et Chicago).

En raison du peu de travaux portant sur ce médium ainsi que de la prédominance d'humours oppressifs, voire policiers<sup>17</sup> dans les performances, la sélection du corpus fut longue, laborieuse... et déprimante. Je n'avais pas prévu que mon terrain de recherche m'obligerait à recevoir chaque semaine quantité de blagues de viol, racistes, sexistes, homophobes ou stigmatisant les segments de la population les plus vulnérables (personnes en situation d'itinérance, travailleurs et travailleuses du sexe, etc.).

Ma méthode de collecte de données préliminaires s'est déployée de deux manières : 1) par le visionnement de performances diffusées sur Internet (Youtube, Facebook, Twitter, podcasts) et trouvées à partir de recherches Google ainsi que de sites dédiés à l'humour et aux humoristes (Comedy Central, Splitsider); 2) par la fréquentation de plus d'une trentaine de soirées d'humour à Montréal pendant l'année 2014-2015. Afin de sélectionner le corpus préliminaire, j'ai retenu quatre critères.

Le premier critère, inspiré par mon cadre théorique, était celui d'un humour non essentialisant. Ce critère, à la manière du test de Bechdel<sup>18</sup>, m'a permis d'élaguer plus de 90% des humoristes. Ces humoristes, pour la forte majorité des hommes se

---

<sup>17</sup> Jérôme Cotte définit ainsi ce type d'humour : « L'humour policier se manifeste à chaque fois qu'une personne met en évidence par quelques détournements humoristiques la légitimité de l'ordre hiérarchique et, du même coup, la croyance selon laquelle cette organisation est naturelle. L'humour policier s'accommode de la société de contrôle, de la domination intergroupale et de la domination interpersonnelle » (2012, « L'humour et le rire comme outils politiques d'émancipation ? », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en science politique, Université du Québec à Montréal, 109 f.).

<sup>18</sup> Ce test, développé par la bédéiste Alison Bechdel dans la bande dessinée *Dykes to Watch Out For*, se compose de trois courtes questions à poser lors de l'analyse d'une production cinématographique :

1. Le film met-il en scène au moins deux femmes dont on connaît le nom?
2. Ces femmes se parlent-elles?
3. Se parlent-elles de sujets autres que les hommes?

présentant comme blancs hétérosexuels et cisgenres<sup>19</sup>, s'appuyaient sur des identités figées et des stéréotypes comme principaux référents et ressorts humoristiques.

Le second critère était celui de la disponibilité publique du corpus. Pour les fins de la vérification de mes analyses, mon corpus se devait d'être accessible. Or, plusieurs humoristes contacté-e-s n'avaient pas ou avaient peu de performances diffusées publiquement. Ces humoristes – bien souvent moins connu-e-s – avaient des réticences à partager leurs textes scriptés, notamment en raison du fait que le droit d'auteur ne protège que les performances enregistrées<sup>20</sup>.

Le troisième critère était celui de la quantité de matériel rendu disponible par un-e même humoriste. Après plus d'une année de collecte de données à partir des deux premiers critères, mon corpus d'humoristes se composait d'une vingtaine de noms<sup>21</sup>. Toutefois, la plupart d'entre eux n'avaient que quelques numéros stand-up enregistrés, bien souvent disponibles seulement sur Youtube.

Enfin, le quatrième critère fut celui d'avoir quelques numéros portant sur les relations genrées. Ce critère permettait d'écarter plusieurs humoristes dont les ressorts humoristiques étaient apolitiques, mais également de valoriser les humoristes

---

<sup>19</sup> Une personne cisgenre est « une personne dont le ressenti de l'identité personnelle correspond au sexe qui lui a été attribué à la naissance » (Oxford English Dictionary, « cisgender », traduction libre, en ligne, <<http://www.oed.com/view/Entry/35015487?redirectedFrom=cisgender#eid>>, consulté le 16 avril 2016). Une personne « transgenre » a quant à elle un ressenti de l'identité personnelle qui ne correspond pas au sexe attribué à la naissance.

<sup>20</sup> Outre la crainte de voir certains leurs gags être volés, les humoristes stand-up évoluent dans un environnement qui ne favorise pas leur droit d'auteur-e (Shaun May, 2013, « Take my gag, please ! Joke theft and copyright in stand-up comedy », *Comedy Studies*, vol. 4, n° 2, p. 195-203 ; Dotan Oliar et Christopher Sprigman. 2008. « There's No Free Laugh (Anymore) : The Emergence of Intellectual Property Norms and the Transformation of Stand-Up Comedy », *Virginia Law Review*, vol. 94, n° 8, p. 1787-1867.).

<sup>21</sup> Voici les humoristes retenues : John Oliver, Eddie Izzard, Ahmer Rahman, Jenny Wang, Aparla Nancherla, Stewart Lee, Daniel Kitson, Paul Mooney, Janine Brito, Josie Long, Liz Miele, Amanda Seales, Océanrosemarie, Sarah Haskins, DeAnne Smith, Wyatt Cenac, W. Kamau Bell. Au Québec, quelques numéros par Adib Alkhalidey, Mariana Mazza, Josiane Aubuchon et le duo Les Zélées ont fait partie du corpus préliminaire.



choisissant de consacrer quelques numéros à ces relations. Ces humoristes, bien souvent des femmes, ont été depuis soixante ans structurellement exclu-e-s des scènes de l'humour, comme l'ont entre autres souligné Lucie Joubert et Nancy Walker<sup>22</sup>.

Ces quatre critères ont conduit à la sélection de mon corpus final : trois spectacles d'environ une heure réalisés par trois humoristes utilisant des modes humoristiques distincts<sup>23</sup>. Margaret Cho, avec le spectacle *Notorious C.H.O.* (2001), privilégie un mode humoristique confessionnel et grivois; Chelsea Peretti, avec *One of the Greats* (2014), verse dans l'absurde; Hari Kondabolu, avec *Waiting for 2042* (2014), se situe dans l'humour d'observation.

Deux remarques supplémentaires s'imposent. La première est que, parmi les humoristes retenu-e-s, aucun-e ne s'identifie comme humoriste « politique ». Cette observation est contre-intuitive et peut être expliquée par le fait que s'afficher de façon ostensible comme « féministe » ou « politique » comporte un risque de rebuter et de perdre une partie de l'auditoire<sup>24</sup>. La deuxième remarque est que le corpus sélectionné compte à forte majorité des humoristes né-e-s aux États-Unis ou en Grande-Bretagne. Parmi les humoristes du Québec rencontré-e-s, aucun-e ne répondait aux quatre critères de sélection. Cette absence d'un humour engagé est notable et reste à expliquer. Julie Dufort avance pour sa part le facteur du bassin de population plus grand des pays anglo-saxons, qui favoriserait une plus grande diversité et ouvrirait la voie à des humours moins consensuels<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Lucie Joubert, 2002, *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal : Triptyque, 184 p.; Nancy A Walker, 1988, *A Very Serious Thing : Women's Humor and American Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 229 p.

<sup>23</sup> Ces modes humoristiques seront définis dans le chapitre 2.

<sup>24</sup> Lucie Joubert, 2014, « Les groupes de filles comiques au Québec : filiation en folies », *Cahiers de l'IREF*, collection Agora, n° 6.

<sup>25</sup> Mikael Lebleu, 2016, « D'humour politique à politique humoristique : entretien avec la politologue Julie Dufort », *Journal de Montréal*, en ligne, <<http://www.journaldemontreal.com/2016/04/27/dhumour-politique-a-politique-humoristique-un-entretien-avec-la-politologue-julie-dufort>>, consulté le 30 avril 2016.



### **Perspectives théoriques**

Dans les études universitaires portant sur les relations de pouvoir au quotidien, les outils conceptuels développés par les féministes intersectionnelles me sont apparus les plus pertinents à mobiliser. Les perspectives intersectionnelles, qui ont pour objectif la transformation sociale, ont développé un riche corpus de réflexions sur les relations de pouvoir au quotidien, particulièrement celles liées au sexisme, au racisme et à l'hétérosexisme<sup>26</sup>. Ces relations de pouvoir ont pour origine des systèmes d'oppression qui se renforcent mutuellement et qui doivent conséquemment être combattus simultanément<sup>27</sup>.

Afin de construire des espaces favorables à la résistance et à la transformation politiques, les théoriciennes et militantes féministes ont mis de l'avant plusieurs outils et conditions. En m'appuyant sur leurs écrits, j'ai dégagé deux principes et deux processus qui constituent les quatre axes d'un humour que j'ai nommé « émancipateur ». Les deux principes sont ceux de l'intersectionnalité et de la valorisation des identités; les deux processus sont ceux de la visibilisation des systèmes d'oppression et de la réappropriation du réel.

En plus de ces repères féministes, je m'appuierai sur les études consacrées à la rhétorique de l'humour et à ses fonctions politiques afin d'identifier les limites et les

---

<sup>26</sup> L'hétérosexisme ou l'hétéronormativité peut selon Louis-Georges Tin être défini « comme un principe de vision et de division du monde social, qui articule la promotion exclusive de l'hétérosexualité à l'exclusion quasi promue de l'homosexualité. Il repose sur l'illusion téléologique selon laquelle l'homme serait fait pour la femme *et surtout la femme pour l'homme*, intime conviction qui se voudrait le modèle nécessaire et l'horizon ultime de toute société humaine. Dès lors, en attribuant à l'hétérosexualité le monopole de la sexualité légitime, cette sociodicée remarquable a pour effet, sinon pour but, de proposer par avance une justification idéologique des stigmatisations et discriminations que subissent les personnes homosexuelles » (Louis-Georges Tin, « Qu'est-ce que l'hétérosexisme? », *Dictionnaire de l'homophobie*, en ligne, <<http://lmsi.net/Qu-est-ce-que-l-heterosexisme>>, consulté le 30 avril 2016).

<sup>27</sup> bell hooks synthétise cette intersectionnalité des systèmes d'oppression par l'expression « White supremacist imperialist capitalist patriarchy » (bell hooks, 2014, *op. cit.*).

stratégies d'écriture à partir desquelles se déploie l'humour. Pour convaincre, critiquer ou ridiculiser, l'humoriste stand-up dispose de modes humoristiques variés, mais également d'une palette de procédés et d'effets humoristiques répertoriés et enseignés. La portée politique de l'humour ne fait toutefois pas l'unanimité. Si l'humour peut favoriser une politisation de l'auditoire et incite même jusqu'à l'action politique, il reproduit bien souvent les systèmes d'oppression et contribue à désamorcer les révoltes.

### **Analyse de contenu**

Afin d'identifier et d'analyser les stratégies d'écriture des trois humoristes, j'ai retenu la méthode de l'analyse de contenu. Cette méthode permettra d'examiner les manières dont les humoristes – à travers différents choix thématiques et procédés humoristiques – pratiquent ou non un humour émancipateur. Afin de procéder à cette analyse de contenu, j'ai réalisé la transcription complète des trois spectacles. Pour les spectacles de Margaret Cho et de Chelsea Peretti, la transcription s'est réalisée à partir des sous-titres accompagnant le support audiovisuel; pour le spectacle de Hari Kondabolu, disponible seulement en format audio, la transcription s'est réalisée par une rédaction verbatim.

L'analyse de contenu comporte deux principaux avantages. Le premier est de permettre l'étude comparative d'un grand nombre d'humoristes stand-up d'époques et de régions différentes. Cette méthode peut ainsi servir, au-delà des trois humoristes retenu-e-s pour ce mémoire, pour l'analyse d'autres corpus. Le second avantage est de favoriser une étude en profondeur de l'univers mental de l'humoriste à travers le minutieux travail de codage. Ce travail permettra d'identifier de façon exhaustive la variété des outils discursifs utilisés par les humoristes dans leurs créations.

L'analyse de contenu comporte toutefois deux limites pour l'étude du stand-up. En concentrant l'analyse sur le contenu, elle évacue la dimension non verbale de la



performance : mimiques, jeux de regard, utilisation d'accessoires ou de supports visuels. Il faut rappeler par ailleurs que le matériel enregistré des humoristes n'est parfois disponible qu'en format audio. Le choix de cette méthode a également pour désavantage d'évacuer toute analyse de la réception de l'humour. En privilégiant l'énonciation, j'ai écarté la possibilité non seulement d'analyser la portée interprétative, mais également de mesurer l'*efficacité* transformatrice des humoristes sur l'auditoire<sup>28</sup>. Mon mémoire étudiera ainsi leur *volonté* transformatrice.

### **Aperçu du mémoire**

Dans le chapitre 1, un portrait de l'état des recherches sur les fonctions politiques de l'humour est présenté. Je retrace également l'évolution historique de la discipline artistique du stand-up à travers quatre vagues humoristiques (1955-2016) marquées par des différences dans les lieux de production, les modes d'énonciation et les modes humoristiques. Dans le chapitre 2, je présente la grille d'analyse féministe intersectionnelle ainsi que la méthode utilisée pour identifier et analyser les stratégies d'écriture des trois humoristes. Enfin, le chapitre 3 est consacré à l'étude des textes des trois spectacles à la lumière des repères théoriques des chapitres 1 et 2. Cette analyse se déploie au sein de six sections thématiques correspondant aux sujets abordés par les humoristes. Au terme de ce mémoire, j'espère rendre plus familières et accessibles les différentes démarches artistiques à partir desquelles peut se déployer un humour émancipateur.

---

<sup>28</sup> D'autres méthodes – ethnographique, expérimentale, entrevue – auraient pu être utilisées afin d'évaluer l'efficacité transformatrice..



## CHAPITRE I

### ÉTAT DE LA QUESTION

Les études sur l'humour (*humour studies*) ont émergé en tant que champ universitaire il y a une trentaine d'années à peine. Plusieurs auteur-e-s avaient consacré des réflexions à l'humour et au rire auparavant<sup>29</sup>, mais c'est à partir de la fin des années 1980 qu'apparaissent des réseaux et des publications consacrés exclusivement à l'humour. Les centres de recherche créés sont multidisciplinaires et rassemblent des chercheur-e-s d'une dizaine de disciplines<sup>30</sup>. L'Association pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour (CORHUM) voit ainsi le jour en France en 1987, l'International Society for Humor Studies en 1988 et l'Australasian Humor Studies en 1990. Depuis, ces centres de recherches ont organisé plus d'une cinquantaine de colloques rassemblant des centaines de chercheur-e-s aux intérêts et perspectives les plus variés. D'autres réseaux continuent de se former à plus petite échelle, tels que le Centre for Comedy Studies Research (2013) à la Brunel University (Londres) ainsi que l'Observatoire de l'humour (2013) à l'École nationale de l'humour (Montréal).

Le développement de ces réseaux s'accompagne de la publication de revues universitaires pilotées par les grands centres de recherche. Les revues *HUMOR* (1988), *Humoresques* (1990) et *Comedy Studies* (2010) constituent de formidables vitrines pour constater l'ampleur et la diversité des recherches. À ces publications s'ajoutent les numéros spéciaux consacrés à l'humour par d'autres revues savantes.

---

<sup>29</sup> Parmi les auteurs les plus connus et cités de la littérature occidentale figurent Henri Bergson, Thomas Hobbes et Sigmund Freud.

<sup>30</sup> Les publications proviennent en majeure partie des études littéraires, de la psychologie, de la politique et de l'anthropologie, et dans une moindre mesure de la philosophie, de la linguistique, de communication et de gestion.

Enfin, un premier manuel, le *Primer of Humor Research*, est publié en 2008<sup>31</sup> et constitue une première tentative de fédérer les connaissances produites à l'intérieur d'un ouvrage de référence.

### **1.1 Les fonctions politiques de l'humour**

Les recherches portant sur l'humour et le rire<sup>32</sup> ont dégagé plusieurs théories générales pour comprendre leur nature, leurs causes et leurs fonctions. J'ai retenu pour les fins de ma recherche les publications axées sur les fonctions politiques de l'humour. Le terme « politique » renvoie ici non pas au seul exercice du pouvoir par les institutions politiques (gouvernements, villes, partis) ou aux grandes entreprises (*big corporations*), mais à l'ensemble des relations de pouvoir issues de systèmes d'oppression (patriarcat, racisme, capitalisme, etc.). Ces relations de pouvoir ne se réduisent pas aux seules décisions du gouvernement et au droit de vote exercé aux quatre ans, mais se déploient à travers les croyances, habitudes et privilèges du quotidien.

Les thèses divergent parmi les chercheur-e-s sur la force ou l'existence même des différentes fonctions politiques de l'humour. Après avoir lu et parcouru leurs travaux, j'ai dégagé dans un effort de synthèse sept fonctions distinctes (**Figure 1.1**). Les cinq premières fonctions favoriseraient une transformation politique de l'auditoire tandis que les deux dernières participeraient à la reproduction du statu quo et des systèmes d'oppression. Afin de donner corps à ces fonctions, des exemples tirés de la littérature romanesque viendront illustrer certains des propos énoncés dans les débats théoriques.

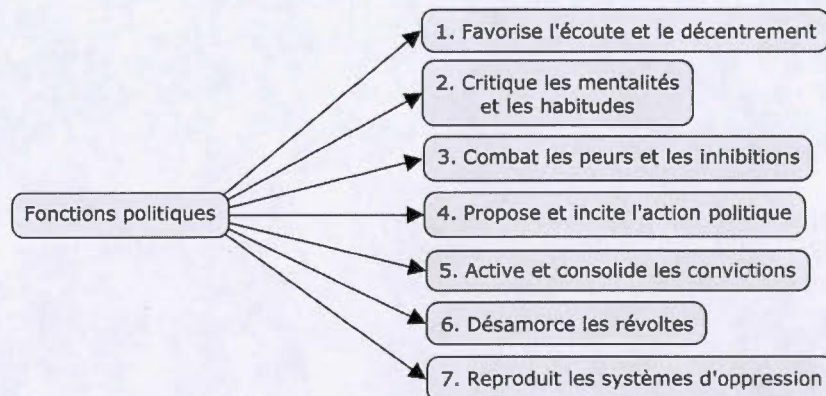
---

<sup>31</sup> Victor Ruskin (dir.). 2008. *Primer of Humor Research*, Berlin : De Gruyter Mouton, 673 p.

<sup>32</sup> Rire et humour ont historiquement eu des définitions similaires, voire interchangeables. L'utilisation contemporaine de l'humour n'apparaît – en français – qu'à partir des années 1930 dans les dictionnaires et encyclopédies (Alfred Sauvy, 1988, *Aux sources de l'humour*, Paris : Éditions Odile Jacob, p. 23). Alfred Sauvy fait une distinction aussi simple qu'élégante entre « humour » et « rire » à partir des moments d'énonciation et de réception : « le rire est le fait du sujet ; de celui qui reçoit le trait par l'oreille ou par l'oeil ; l'humour c'est, avant tout, la source » (*ibid.*, p. 27).



**Figure 1.1** Fonctions politiques de l'humour



### **1.1.1 Favorise l'écoute et le décentrement**

Le premier argument mis de l'avant est que l'humour, par son accessibilité et sa convivialité, est une forme de discours propice aux postures d'écoute et d'ouverture. Comme le souligne Émilie Joly dans un article couronnant les 15 ans du journal de satire politique *Le Couac*,

l'humour est souvent plus accessible que d'autres formes d'analyse politique. L'humour comme moteur d'idées progressistes parvient aussi à faire ce que peu de critiques réussissent : forcer la réflexion en mettant le doigt sur les aberrations, sans toutefois susciter trop la grogne des dominants<sup>33</sup>.

L'humour, comme plusieurs autres formes artistiques, a pour vertu de transmettre une critique ou une idée de façon indirecte. Il évite ainsi les écueils des stratégies guerrières et logiques de conflictualisation souvent liées aux débats politiques, stratégies où le but ultime est de « remporter » le débat par tous les moyens<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Émilie Joly, 2012, « Les crocs des canards », *Le Couac*, vol. 16, n° 1, p. 1.

<sup>34</sup> Ariane Zambiras, 2011, « Les sens de l'humour. Enquête sur les rapports ordinaires au politique », *Politix*, n° 96, p. 139-160.



Non seulement l'humour favorise une posture d'écoute, mais il peut également conduire l'auditoire à adopter une posture de décentrement de soi à travers une curiosité amusée et un regard autre. L'humour politique – par les mises à distance qu'il opère et ses jeux de contrastes – suscite des changements de perception d'une même réalité.

La capacité du rire à générer le doute est par ailleurs au coeur d'une des intrigues policières les plus célèbres de la littérature : celle des meurtres de moines dans *Le nom de la rose* d'Umberto Eco. Ces meurtres avaient pour motif la mise à l'Index d'une oeuvre considérée comme particulièrement dangereuse pour l'Église : le second tome de la *Poétique* d'Aristote, qui porte sur l'humour. Le tueur en série, le moine bibliothécaire Jorge de Burgos, justifie son geste par des paroles éloquentes : « [l']esprit n'est serein que lorsqu'il contemple la vérité et se plaît au bien accompli et ne se rit de la vérité, ni du bien. Voilà pourquoi le Christ ne riait pas. Le rire est source de doute »<sup>35</sup>.

Les craintes de l'assassin sont confirmées par les recherches ethnographiques contemporaines. Dans l'étude qu'elle consacre aux événements humoristiques dans les lieux de culte aux États-Unis, Ariane Zambiras observe ainsi que l'humour permet, dans un contexte non politique et *a priori* non propice, une politisation en ouvrant une brèche, une « parenthèse politique » dans un espace dédié au spirituel<sup>36</sup>.

### **1.1.2 Critique les mentalités et les habitudes**

Le décentrement et l'ouverture créés par l'humour permettent la création d'espaces où peuvent se déployer des critiques politiques transformant les mentalités et les

---

<sup>35</sup> Umberto Eco, 2012 [1980], *Le Nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris : Grasset.

<sup>36</sup> Ariane Zambiras, *op. cit.*, p. 145.

habitudes. Contournant parfois certaines censures, la perspective humoristique attire l'attention vers des problématiques sociales et nourrit les réflexions politiques.

Une étude de cas intéressante à cet égard est l'impact politique de l'un des premiers romans anti-colonialistes, *Max Havelaar* (1859). Rédigé sous une forme humoristique par Edward Douwes Dekker, ancien haut fonctionnaire dans les Indes coloniales néerlandaises, ce roman expose en détail les systèmes d'exploitation mis en place aux Philippines. L'ouvrage eut un impact massif sur les luttes de libération nationale dans les colonies, notamment après que le romancier philippin José Rizal eut poursuivi dans la même veine avec *Noli me tangere*<sup>37</sup>. Lorsque ce dernier fut exécuté en 1896, ses bourreaux confirmaient que l'humour, comme l'art, est politique et a une portée transformatrice.

L'impact politique transformateur et dérangeant de l'humour se déploie aujourd'hui chez certaines humoristes stand-up. Outre les attaques verbales et les menaces à l'intégrité physique, Hari Kondabolu, dont le corpus sera étudié au chapitre 3, a fait l'objet de menaces de mort en réaction à une blague portant sur le racisme étatsunien présent dans le processus de gentrification des quartiers<sup>38</sup>.

Pour certaines chercheuses, l'humour serait un véhicule politique d'une grande force transformatrice grâce à la répétition des blagues et de récits d'une personne à

---

<sup>37</sup> Benedict Anderson, 2005, *Under Three Flags : Anarchism and the Anti-Colonial Imagination*, London/New York : Verso, p. 165.

<sup>38</sup> Kerry Flynn, 2015, « Facebook Apologizes For Not Taking Down Death Threat Against Comedian Hari Kondabolu », *International Business Times*, en ligne, <<http://www.ibtimes.com/facebook-apologizes-not-taking-down-death-threat-against-comedian-hari-kondabolu-2022310>>, consulté le 26 juillet 2015.

La blague, énoncée sur Twitter, est la suivante : « Fox News host Brian Kilmeade wants to know why we aren't 'clearing the waters' of sharks. WHITE PEOPLE WANT TO GENTRIFY THE OCEAN NOW? ».



l'autre<sup>39</sup>. Cette transmission de bouche à oreille constituerait une forme subtile mais certaine de correction sociale et culturelle.

### **1.1.3 Combat les peurs et les inhibitions**

Une autre fonction politique de l'humour favorisant le changement social est celle de désamorcer la peur et la paralysie, notamment celles dans lesquelles peuvent être pris les individus et groupes luttant contre les systèmes d'oppression. Les recherches de Peter McGraw, co-auteur de l'ambitieux *Humor Code*, ont ainsi mis de l'avant que l'humour a été un des éléments-clés pour briser le climat de peur des régimes autoritaires, notamment celui de Slobodan Milošević au début des années 2000<sup>40</sup>. Non seulement la peur est-elle en partie dissipée, mais de cette manière les créations et perspectives humoristiques donnent à l'action politique – parfois considérée comme intimidante et réservée à une minorité politisée – une accessibilité accrue.

Au Québec, l'omniprésence de l'humour dans les actions politiques entourant la grève étudiante québécoise de 2012 constitue un cas éloquent. L'humour a été omniprésent et diversifié tout au long du conflit opposant les associations étudiantes au gouvernement. L'humour constituait un outil de mobilisation<sup>41</sup>, mais aussi une réponse politique *in situ* à la répression étatique et judiciaire du conflit. Ainsi, devant l'imposant dispositif anti-émeute déployé lors de manifestations, des groupes de musiciens, de clowns et une mascotte de panda anarchiste contribuaient régulièrement à détendre l'atmosphère en tournant en dérision les forces de l'ordre.

---

<sup>39</sup> Joyce Hertzler, 1970, *Laughter : A Socio-Scientific Analysis*, New York : Exposition Press, p. 19.

<sup>40</sup> Peter McGraw et Joel Werner, 2014, « The Humor Code. Entry 6 : Can Comedy Bring About Real Political Change? », *Slate Magazine*, en ligne, <[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2014/the\\_humor\\_code/daily\\_show\\_colbert\\_report\\_can\\_political\\_comedy\\_affect\\_real\\_political\\_change.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2014/the_humor_code/daily_show_colbert_report_can_political_comedy_affect_real_political_change.html)>, consulté le 26 avril 2015.

<sup>41</sup> Notamment à travers les *memes* et caricatures diffusées sur les réseaux sociaux.



**Figure 1.2** Grande mascarade en réaction à la loi 78 et au règlement P-6<sup>42</sup>



Un exemple mémorable de cette utilisation de l’humour afin de créer et maintenir un espace de contestation accessible fut la manifestation masquée du 29 mars 2012. En réponse à l’adoption de la loi 78 (qui rendait illégal le non dévoilement de l’itinéraire de manifestations aux services de police) ainsi qu’au règlement P-6 de la ville de Montréal (qui rendait illégal le fait de circuler à visage couvert), la Coalition large de l’ASSÉ<sup>43</sup> organise une gigantesque manifestation costumée ayant quatre trajets différents. Alors que la répression juridique exercée aurait pu devenir rapidement un incitatif à la docilité et à la résignation, la réponse humoristique a permis à des milliers de personnes de continuer de participer aux manifestations.

#### **1.1.4 Propose et incite l’action politique**

En plus de constituer un désinhibiteur permettant de se réappropriier des espaces, l’humour peut être une action politique en lui-même. La présence régulière de clowns dans les manifestations de mouvements sociaux est à cet égard une stratégie de

<sup>42</sup> Crédit photo, Olivier Morneau, « Grand charivari – 29 mars 2012 », *La chemise magazine*, en ligne, <<http://chemisemagazine.org/grand-charivari-29-mars-2012/>>, consulté le 23 avril 2015.

<sup>43</sup> Principal moteur de la grève étudiante de 2012, la Coalition large de l’Association pour une solidarité syndicale étudiante (CLASSE) était une coalition temporaire regroupant, au cours des sept mois du conflit, la majorité des étudiant-e-s en grève.

diversion réfléchie et pratiquée depuis plus de quinze ans en réponse aux répressions étatiques<sup>44</sup>.

Outre sa présence sur le terrain, l'humour participe, entre autres à travers le genre littéraire de l'utopie, à explorer un univers de possibles qui dépasse la critique de l'ordre social contemporain<sup>45</sup> pour imaginer et proposer des actions concrètes. Pour reprendre l'exemple de la littérature anticolonialiste du 19<sup>e</sup> siècle évoqué plus tôt, si Edouard Douwes Dekker critique avec humour la colonisation des Philippines, José Rizal en décrit le renversement :

What [José Rizal] had done in *Noli me tangere* was to create in the imagination a whole (and contemporary) Philippine « society » [...]. What Rizal had done in *El filibusterismo* was to imagine the political collapse of this society and the near-elimination of its ruling powers. Perhaps no Filipino had even dreamed of such a possibility till then, let alone entered the dream into the public domain<sup>46</sup>.

Bernard Werber, dans le roman qu'il consacre à l'étude de l'humour, va même jusqu'à définir l'humour comme la troisième grande pulsion psychanalytique : « [o]n parle souvent de l'Éros et du Thanatos, mais on oublie le Gelos, l'Humour. C'est la troisième grande énergie qui pousse les hommes (*sic*) à agir »<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Certains groupes tels que le Clandestine Insurgent Rebel Clown Army offrent des formations sur les différentes façons de nuire aux forces policières par le biais d'actes de désobéissance civile (Jérôme Cotte, 2012, *op. cit.*, p. 95; Francis Dupuis-Déri, 2010, « Nouvelles du front altermondialiste : l'armée de clowns rebelles tient bon », *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, p. 241-242.).

<sup>45</sup> Plusieurs grandes œuvres littéraires ont privilégié l'humour et l'utopie pour critiquer leur société contemporaine et proposer d'autres possibles, notamment l'*Utopie* (1516) de Thomas More, *Les États et Empires de la Lune* (1657) de Cyrano de Bergerac et *Les voyages de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift.

<sup>46</sup> Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 165.

<sup>47</sup> Bernard Werber, 2010, *Le rire du cyclope*, Paris : Albin Michel, p. 427.



### **1.1.5 Active et consolide les convictions**

Plusieurs auteur-e-s se font plus prudent-e-s et considèrent que la portée transformatrice de l'humour est très limitée. Pour les tenant-e-s de cette thèse, l'humour ne permettrait pas d'inciter des personnes réfractaires à adopter de nouvelles mentalités et à agir politiquement, mais se limiterait à mobiliser les personnes déjà favorables aux idées véhiculées par l'humour. Sa fonction politique consisterait ainsi à offrir des résistances en consolidant les convictions des individus favorables aux transformations politiques. Peu de nouvelles personnes seraient au final converties par les pratiques humoristiques.

Pour illustrer cette portée limitée, les auteur-e-s font entres autres valoir que, malgré la forte popularité de la satire politique contemporaine à travers des émissions d'infotainment (*The Colbert Report*, *The Daily Show*, *Info-man*) et des dessins animés (*South Park*, *The Simpsons*), la portée transformatrice de cet humour serait négligeable. Les discours sociaux véhiculés par ces productions humoristiques s'attaquent principalement à la classe politique sous forme de moquerie et de raillerie, et n'offriraient au final qu'une critique convenue des systèmes d'oppression : aucun segment n'est réservé à l'analyse profonde de ces systèmes ni à une volonté réelle de changement social<sup>48</sup>.

Les limites transformatrices de ce type d'humour raillant les têtes dirigeantes s'observent également dans la rhétorique de plusieurs grands écrivain-e-s. Un exemple célèbre est celui de Victor Hugo qui, exilé sur l'île de Jersey en Angleterre, rédigea un pamphlet virulent en réaction au coup d'État de Napoléon III. Appelant à un acte de résistance et cherchant à donner confiance à ses camarades resté-e-s en France, Hugo ridiculise le nouveau chef d'État à travers des insultes et des railleries

---

<sup>48</sup> Sean McElwee, 2014, « Comedy can't change the world : why Russell Brand is dead wrong about politics and humor », *Salon*, en ligne, <[http://www.salon.com/2014/07/06/comedy\\_cant\\_change\\_the\\_world\\_why\\_russell\\_brand\\_is\\_dead\\_wrong\\_about\\_politics\\_and\\_humor/](http://www.salon.com/2014/07/06/comedy_cant_change_the_world_why_russell_brand_is_dead_wrong_about_politics_and_humor/)>, consulté le 25 juillet 2015.

poétiques. Or, la force rhétorique de ses vers, aussi cohérente et éloquente qu'elle puisse être, apparaît comme une faiblesse. Car en voulant rapetisser l'empereur en concentrant sur lui sa hargne, Hugo a contribué au contraire à le grandir involontairement en renforçant son statut prestigieux factice, auto-proclamé. Cette limite de l'invective avait d'ailleurs été soulignée à l'époque par Karl Marx qui, dans son *18 Brumaire de Napoléon*, privilégie plutôt une analyse des conditions socio-historiques ayant permis à un « chevalier d'industrie » d'asseoir son pouvoir aussi aisément sur la France<sup>49</sup>.

Au Québec, le bilan du groupe d'humoristes politiques Les Zapartistes semble avaliser cet argument. Formé en 2001, le groupe avait un objectif ambitieux : celui de mettre de l'avant un humour qui pousse à agir, « un humour-en-action plutôt qu'en réaction »<sup>50</sup>. Sa stratégie était de contribuer aux mouvements sociaux en lutte : « d'apporter de l'humour dans le militantisme, plutôt que du militantisme dans l'humour »<sup>51</sup>. Le bilan d'un membre du groupe une dizaine d'années plus tard est celui d'un échec : alors qu'elles souhaitent susciter des actions politiques, leur satire politique s'est déployée – comme celle de leurs collègues des États-Unis – davantage en réagissant à l'actualité politique et en « surfant » sur les mouvements politiques<sup>52</sup>.

### **1.1.6 Désamorce les révoltes**

En complément de cette fonction de réconfort, une fonction politique récurrente dans les analyses de l'humour est que celui-ci constituerait au final davantage un exutoire qu'une exacerbation des révoltes face aux injustices.

---

<sup>49</sup> Olivier Reboul souligne lui aussi à sa manière la limite de l'invective en admirant l'esprit dont fit preuve Napoléon III à la lecture du violent pamphlet de Victor Hugo : « Eh bien, Messieurs, voici *Napoléon le Petit* par Victor Hugo le Grand » (Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 139).

<sup>50</sup> Christian Vanasse, table ronde « Humour et résistance », Colloque « L'humour sans dessus dessous », Centre des sciences de l'UQÀM, 28 novembre 2013.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*



Cette thèse repose sur le postulat qu'une société permettant les humours politiques favorise le relâchement des tensions sociales à travers des rires jugés inoffensifs en comparaison des révoltes et des actions directes ayant un plus grand potentiel pour mettre à mal les structures de pouvoir. S'inscrivant dans la théorie sur l'humour énoncée par Freud au début du 20<sup>e</sup> siècle, cette perspective considère l'humour politique comme « une façon de revivre nos angoisses avec bonheur. Lorsqu'on rit des politiciens, on a l'impression de transgresser l'autorité et on est alors moins frustré par leurs actions »<sup>53</sup>. Cette conviction a été reprise au niveau littéraire par plusieurs auteures faisant valoir que l'humour est « la politesse du désespoir », l'arme émoussée des personnes étant impuissantes à transformer la société. Ce postulat défaitiste est également énoncé par le protagoniste du *Rire du cyclope* :

Je n'aime pas l'humour. Je n'aime pas les blagues. Je crois que cette activité inutile a été créée pour masquer le désespoir qui est la condition naturelle de l'homme (*sic*).

Et c'est précisément parce que l'humour existe que l'homme (*sic*) supporte cette condition indigne. Sinon il se révolterait. C'est comme les analgésiques qui empêchent de ressentir la douleur, du coup on supporte ce contre quoi on devrait lutter<sup>54</sup>.

Cette fonction d'évitement est observée par Nina Eliasoph dans son ouvrage *Avoiding Politics : How Americans Produce Apathy in Everyday Life*. Elle souligne que « l'utilisation de blagues racistes, scatologiques, sexuelles permet d'empêcher toute discussion sérieuse et de portée générale [...], de maintenir l'identité du groupe autour de la mise à distance de toute délibération sérieuse »<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Catherine Côté, 2014, « Humour politique : le reflet du cynisme », en ligne, <<http://www.usherbrooke.ca/medias/nouvelles/nouvelles-details/article/24878/>>, consulté le 24 avril 2015.

<sup>54</sup> Bernard Werber, *op. cit.*, p. 207.

<sup>55</sup> Nina Eliasoph, citée dans Ariane Zambiras, *op. cit.*, p. 145.

### **1.1.7 Reproduit les systèmes d'oppression**

Enfin, une dernière posture conçoit l'humour comme une forme rhétorique dont la fonction est foncièrement conservatrice. Cette posture s'appuie d'une part sur le postulat que, pour être compris, l'humour doit s'appuyer sur des référents communs. Toute tentative d'introduire un auditoire à de nouvelles idées situées hors de ces référents communs serait ainsi vouée à l'échec. Conséquemment, l'humour ne peut avoir de prétentions transformatrices puisqu'il ne peut qu'aspirer être au mieux un reflet des normes dominantes d'une société donnée : « l'humour est un thermomètre, pas un thermostat » comme le synthétise l'humorologue Christie Davies<sup>56</sup>.

D'autre part, cette réflexion de la société ne constituerait pas un processus neutre et passif, mais un processus actif de reproduction des normes dominantes selon les contextes socio-historiques, un instrument de contrôle social<sup>57</sup>. Autrement dit, cette posture reconnaît que l'humour a pour fonction de critiquer les mentalités et les habitudes, mais cet exercice critique se fait à forte majorité par et pour les personnes en situation de privilège, et au détriment des personnes opprimées, marginales ou déviantes.

Au Québec, cette reproduction des stéréotypes et normes sociales est bien présente. Il suffit d'assister à quelques soirées d'humour pour constater la prédominance de cet humour conservateur. Les blagues misogynes, racistes, homophobes, capacitistes et stigmatisantes (personnes en situation d'itinérance, personnes en situation de bien-être social) abondent et constituent une part importante du matériel des humoristes. Humoristes qui sont par ailleurs en écrasante majorité des hommes blancs, hétérosexuels et cisgenres. Les controverses récurrentes – dont la plus récente est la condamnation de l'humoriste Mike Ward pour dommages moraux et dommages

---

<sup>56</sup> Peter McGraw et Joel Warner, *loc. cit.*

<sup>57</sup> Joyce Hertzler, *op. cit.*, p. 101.



punitifs à l'égard de Jeremy Gabriel<sup>58</sup> – témoignent de la vitalité de ce type d'humour et du soutien dont il bénéficie chez les humoristes stand-up francophones du Québec<sup>59</sup>.

\* \* \*

En créant un espace favorable à l'écoute, au doute et au décentrement, puis en provoquant des prises de conscience et des actions politiques, l'humour constitue pour certain-e-s chercheur-e-s un formidable vecteur de transformation politique. Pour d'autres, l'humour contribuerait davantage à reproduire les systèmes d'oppressions et à canaliser les colères et les volontés de transformation dans un exutoire ayant peu d'impacts politiques. L'ensemble de ces fonctions politiques se retrouvent dans la jeune histoire du stand-up.

## **1.2 – Le stand-up**

Le stand-up apparaît comme un mode d'expression artistique autonome. S'inscrivant dans la lignée des arts de la scène (6<sup>e</sup> muse antique), le stand-up est une pratique artistique historiquement située, c'est-à-dire qu'elle est le produit d'une succession d'évolutions socio-politiques, économiques et culturelles ayant transformé les arts de la scène consacrés à l'humour et au divertissement. Les prochaines pages seront consacrées à l'histoire méconnue et aux traits distinctifs de ce mode d'expression.

À partir des années 1950, le stand-up connaît de nombreuses transformations que j'ai distinguées en quatre vagues. Ces vagues ne sont pas homogènes ou étanches, mais

---

<sup>58</sup> Radio-Canada, « Mike Ward devra verser 35 000 \$ à Jeremy Gabriel », en ligne, <[http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2016/07/20/005-humoriste-mike-ward-condamnee-verser-35000-dollars-jeremy-gabriel.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/07/20/005-humoriste-mike-ward-condamnee-verser-35000-dollars-jeremy-gabriel.shtml)>, consulté le 16 octobre 2016.

<sup>59</sup> Radio-Canada, « Absent au Gala Les Oliviers, Mike Ward veut boycotter la compagnie d'assurance », en ligne, <[http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2016/05/16/006-mike-ward-echangistes-censure-assurance.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/05/16/006-mike-ward-echangistes-censure-assurance.shtml)>, consulté le 16 octobre 2016.

représentent l'évolution 1) des lieux de production, 2) des modes dominants d'énonciation ainsi que 3) des genres humoristiques populaires et des humoristes marquant-e-s<sup>60</sup>.

### **1.2.0 Les origines : *minstrel shows*, vaudeville et burlesque<sup>61</sup>**

Les *minstrel shows* développés aux États-Unis au milieu du 19<sup>e</sup> siècle constituent l'une des premières formes embryonnaires de stand-up. Cette forme artistique chantée avait pour originalité de s'éloigner des contraintes rigides des productions théâtrales humoristiques : les performances n'étaient pas liées par une intrigue, mais plutôt par un thème et un ensemble de personnages<sup>62</sup>. Parmi ces personnages se trouvaient les « Endmen », qui n'existaient que par pure folie et qui offraient bien souvent un *stump speech* à un moment du spectacle, c'est-à-dire un monologue satirique au détriment de figures politiques et d'enjeux contemporains<sup>63</sup>.

Le succès des *minstrel shows* ouvrit la porte au vaudeville et au burlesque ; les spectacles de variétés à faible budget avaient fait leurs preuves comme forme de divertissement. À la différence des *minstrel shows*, ces deux arts de la scène privilégiaient un maître de cérémonie dont l'animation humoristique se déployait sous forme de monologues plutôt que de chants. Le burlesque se distinguait quant à lui du vaudeville par sa scène plus petite et intime permettant un style d'animation interactif avec l'auditoire.

À partir du début du 20<sup>e</sup> siècle, le développement de la radio, du film et de la télévision sonna progressivement le glas de ces arts de la scène. Les humoristes se

---

<sup>60</sup> Ces lieux, modes dominants et genres humoristiques sont également présentés dans un tableau synthèse dans l'appendice A.

<sup>61</sup> Cette sous-section s'appuie en bonne partie sur un article qu'y consacre Jim Mendrinos (*loc. cit.*).

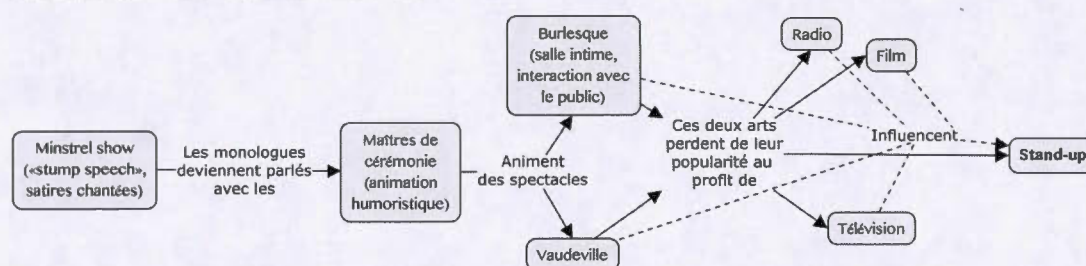
<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Mendrinos souligne que les *minstrel shows* étaient également construits à partir de stéréotypes raciaux – notamment les blackfaces – au détriment « of a race of people who were already subjugated ».



tournent alors vers la scène musicale effervescente où les boîtes de nuit cherchaient à combler les entractes entre les numéros par des animations humoristiques. L'espace temporel et physique réduit dans lequel les humoristes devaient à présent évoluer les conduisirent à abandonner les éléments de vaudeville pour se concentrer encore davantage sur le monologue.

**Figure 1.3** Racines du stand-up



### **1.2.1 – 1<sup>re</sup> vague (1953-1972) : émergence et commentaire social**

Vers la fin des années 1950, une génération d'humoristes avait « grandi » sous ces nouvelles contraintes des arts de la scène<sup>64</sup>. Deux traits distinguant le stand-up des performances de spectacles de variété s'étaient alors développés : 1) un-e humoriste qui n'incarne pas un personnage; 2) un humour qui se déploie non pas à partir de mise en scène théâtrale, mais bien à partir d'observations ou de commentaires portant sur le quotidien.

Les bars, boîtes de striptease, soirées de musique, et lieux de villégiature forment alors les principaux circuits de production *live* pour les humoristes. Les hôtels de la « Ceinture Borscht »<sup>65</sup>, situés dans les montagnes Catskills de l'État de New York,

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> L'expression « Borscht Belt » est un jeu de mots évoquant la « Bible Belt » états-unienne : cette ceinture d'États du Sud marqués par une très forte présence des croyances chrétiennes. Les hôtels des montagnes Catskills ont constitué, des années 1920 aux années 1960, un lieu de villégiature très populaire pour les juifs new-yorkais.

constituent en particulier un terreau fertile pour le développement et la transmission d'une culture du stand-up marquée par l'humour juif<sup>66</sup>.

**Figure 1.4** De la blague classique au stand-up



Tom Gauld, *New York Times*, 2015

Les années 1960 voient également se développer une rupture marquante qui dégagera le stand-up des blagues de vaudeville et de taverne l'ayant précédé : le dépassement de la formule *setup/punchline* (prémisse/chute). Cette formule classique, s'appuyant souvent sur des généralisations, proposait des blagues largement interchangeable et pouvant être répétées presque sans fin<sup>67</sup>. Lassé-e-s du style mécanique et détaché de cet humour, des humoristes développent une approche humoristique 1) empruntant un ton conversationnel 2) ayant pour point de départ des réflexions personnelles et intimes et 3) portant sur des enjeux socio-politiques<sup>68</sup>. Mort Sahl est considéré comme le pionnier<sup>69</sup> de cette perspective typique du stand-up, qui fut reprise et déployée par la suite par la contre-culture des années 1960 :

<sup>66</sup> Les humoristes célèbres de l'époque du vaudeville tout comme ceux d'une nouvelle génération (Lenny Bruce, Robert Klein, Woody Allen) y performaient.

<sup>67</sup> « Stand-up comedy », 2015, *Encyclopædia Britannica Online*, en ligne, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/693256/stand-up-comedy>, consulté le 18 avril 2015.

Ces blagues ont été produites au Québec entre autres par Claude Blanchard et Gilles Latulippe. Elles sont courtes, s'enchaînent rapidement et reposent sur un ou plusieurs stéréotypes. Un exemple parmi d'autres est celui-ci : « Dernièrement, on a sorti de la peinture de femme... Elle est plus épaisse, moins brillante, mais elle s'étend plus facilement. » (Claude Blanchard, 1986, *Les histoires drôles de Claude Blanchard*, tirées de l'émission « Montréal en direct », Montréal : Éditions de l'Époque, p. 53)

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> L'acte fondateur du stand-up est d'ailleurs la performance que livra Morth Sahl le 25 décembre 1953 au *Hungry i* (hungry intellectuals) de San Francisco. Son album *At Sunset* (1955), qui rassemble deux performances réalisées entre des sets du musicien jazz Dave Brubeck, est considéré comme le premier enregistrement de stand-up par la Library of Congress des États-Unis (Matthew R. Meier,



The groundbreaker was Mort Sahl, who appeared on stage sitting on a stool with a rolled-up newspaper in his hand and talked in normal conversational tones – delivering not gag lines but caustic commentary on the political leaders, popular culture, and pillars of respectability of American society during the conservative 1950s (« Are there any groups here I haven't offended? » he would typically crack)<sup>70</sup>.

Lenny Bruce est sans doute le plus connu de cette première vague d'humoristes stand-up. Arrêté le 4 octobre 1961 pour des propos jugés obscènes au *Jazz Workshop* de San Francisco, Bruce est acquitté. Il sera par la suite surveillé sans relâche par les entités gouvernementales et arrêté à plusieurs reprises pour le même motif<sup>71</sup>. Ces arrestations, largement publicisées et constituant aujourd'hui un pilier du patrimoine stand-up, soulignèrent de façon frappante que le stand-up pouvait être « more than a tool for easy laughs and entertainment; it could be a tool to point out the absurdity of the world; and a strong weapon in the fight against injustice »<sup>72</sup>.

### **1.2.2 – 2<sup>e</sup> vague (1972-1989) : développement et consolidation**

À partir du début des années 1970, le stand-up entre dans une phase de développement et de consolidation. Les humoristes stand-up profitent d'un nombre grandissant de *comedy clubs* consacrés exclusivement à l'humour<sup>73</sup> ainsi que d'expositions médiatiques régulières dans les talk-shows de fin de soirée, notamment le très populaire *Tonight Show with Johnny Carson*.

---

2014, « Laughing at American Democracy : Citizenship and the Rhetoric of Stand-up Satire », mémoire de maîtrise, Bowling Green State University, p. 59).

<sup>70</sup> « Stand-up comedy », *Encyclopædia Britannica Online*, *op. cit.*

<sup>71</sup> Matthew Latkiewicz. 2009. « History of Stand-up Comedy », en ligne, <<http://youwillnotbelieve.squarespace.com/history-of-stand-up/>>, consulté le 21 avril 2015.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Si quelques rares comedy clubs existaient depuis les années 1960, c'est au début des années 1970 qu'émergent les *comedy clubs* incontournables devenus de véritables institutions : *Catch a Rising Star* (1972), *The Comedy Store* (1972), *The Improv* de Los Angeles (1975).

Si des humoristes de la contre-culture tels que Richard Pryor et George Carlin deviennent des icônes du stand-up en poursuivant l'approche confrontationnelle – à présent tolérée – de Lenny Bruce, d'autres commencent à jouer avec la forme artistique en la déconstruisant et en explorant les possibles. Steve Martin construit ainsi de nombreux numéros qui reposent sur la construction d'une tension humoristique qui n'aboutit à aucun punchline; Andy Kaufman refuse quant à lui de faire des blagues et préfère créer des performances mémorables en surprenant sans cesse le public de différentes façons. Ces approches s'éloignent du style conversationnel instauré plus tôt et s'orientent davantage vers une performance de scène proche du vaudeville, mais teintée par l'absurde.

**Figure 1.5** Coupure de journal couvrant la *comedy strike* de 1979<sup>74</sup>

## Anger, Humor on the Picket Line

BY WILLIAM K. KNOEDELSEDER JR.

As he stood watching about 100 fellow comedians picketing the Comedy Store Tuesday night, demanding pay for their performances, Tom Dreesen mused, "This is historic, kind of like Woodstock. Ten years from now everyone will be saying, 'Sure I remember. I was there.'"

Let it be remembered then that Dreesen wore a three-piece glen-plaid suit and that some of the picketers carried signs as marginally clever as "No bucks, no yuks."

The first-ever comedy picket line went up at 6 p.m. after 11th-hour telephone negotiations failed to resolve the two-week-old dispute between Comedy Store owner Mitzi Shore and the so-called Comedians for Compensation (CFC), now represented by the Beverly Hills law firm Bushkin, Kopelson, Gains & Gains.

The scene on Sunset Strip Tuesday night was pure street theater, with the protesters reflecting as much of a sense of humor as a sense of indignation. They danced,

<sup>74</sup> ©L.A. Times. Knoedelseder, William K, « Anger, Humor on the Picket Line », *Los Angeles Times*, 29 mars 1979 [article acheté sur le site Internet des archives du *Los Angeles Times*], en ligne, <<http://pqasb.pqarchiver.com/latimes/advancedsearch.html>>, consulté le 27 juillet 2015.



Si ces expérimentations et l'élargissement des modes et thèmes du stand-up témoignent de la maturité grandissante du médium artistique, le développement d'une communauté d'artistes stand-up pendant ces années assurera une reconnaissance professionnelle qui manquait jusqu'alors. Ainsi, en 1979, 150 humoristes stand-up – dont Jay Leno, David Letterman et Robin Williams – entamèrent six semaines de piquets de grève devant le *Comedy Store*. Leur revendication : être payé-e-s pour les performances offertes jusqu'alors gratuitement, et qui ne profitaient dès lors qu'aux propriétaires de clubs. Au-delà de leur victoire (illes furent payé-e-s 25\$ par set), cette lutte pour des conditions de travail adéquates joua un rôle déterminant dans la légitimité qu'acquît le stand-up pendant cette période<sup>75</sup>.

La popularité du stand-up connaît par la suite ce qui est appelé le *comedy boom* des années 1980 : plus de 300 *comedy clubs* cherchent alors à combler la forte demande du public pour le stand-up<sup>76</sup>, demande qui se traduit également par de nombreuses sitcoms humoristiques écrites et animées par des humoristes stand-up. Plus que des icônes, certain-e-s humoristes sont de véritables vedettes : loin des bars intimes des années 1950 et 1960, leurs spectacles attirent régulièrement des milliers de spectateurs.

### **1.2.3 – 3<sup>e</sup> vague (1989-2002) : creux et humour d'observation**

Cette omniprésence du stand-up dans l'industrie du divertissement états-unienne n'allait pas durer. À partir de la fin des années 1980, de nombreuses voix s'élèvent pour souligner que la qualité des performances diminue et que la profession a dépassé son seuil d'humoristes et de *comedy clubs*. La popularité excessive du stand-up devient même un sujet régulier de discussion et de blagues : « Every time a steel mill

<sup>75</sup> Richard Zoglin, 2008, « The First Comedy Strike », *Time Magazine*, en ligne, <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1709866,00.html>>, consulté le 23 avril 2015; Patrick Bromley, « The History of Stand-up Comedy », *About Entertainment*, en ligne, <<http://comedians.about.com/od/historyofstandupcomedy/tp/historyofstandup.htm>>, consulté le 23 avril 2015.

<sup>76</sup> « Stand-up comedy ». *Encyclopædia Britannica Online*, op. cit.

closes in Pittsburgh, another comic joins the work force » évoquait ainsi Randy Credico<sup>77</sup>. Plusieurs des quelque 400 *comedy clubs* que compte le pays ferment leurs portes, le salaire des humoristes diminue dramatiquement, et l'humour offert devient de plus en plus grand public et apolitique. Le stand-up semble vivre un repli humoristique en privilégiant les généralisations des blagues de la période 1945-1960. L'humour d'observation du quotidien occupe le devant de la scène pendant cette période avec en figure de proue l'un de ses virtuoses : Jerry Seinfeld.

#### **1.2.4 – 4<sup>e</sup> vague (2002-aujourd'hui) : fragmentation**

Cet humour bon enfant commence à se voir concurrencé à partir des années 1990 par les chaînes de télévision par câble. Ces chaînes offrent à un public segmenté des formes d'humour non censurées et plus diversifiées. Certaines chaînes spécialisées, telles que Arts & Entertainment Network, HBO et Showtime, commencent à produire des *comedy specials* de façon indépendante ou en partenariat avec des *comedy clubs*.

Cette diversification et cette segmentation des types d'humour et des lieux de production seront amplifiées par le développement d'Internet et des réseaux sociaux. Certain-e-s humoristes parviennent à construire une communauté de dizaines de milliers de fans à travers les réseaux sociaux et délaissent le traditionnel circuit de bars du stand-up. Cette plus grande ouverture permet également à des humoristes regroupé-e-s sous le terme-parapluie de « Alternative Comedy »<sup>78</sup> de percer alors

---

<sup>77</sup> Stephen Holden, 1992, « The Serious Business of Comedy Clubs », *New York Times*, en ligne, <<http://www.nytimes.com/1992/06/12/arts/the-serious-business-of-comedy-clubs.html>>, consulté le 24 avril 2015.

<sup>78</sup> Selon l'avis de David Cross, un humoriste s'identifiant à la Alternative Comedy, ce terme permettait simplement de regrouper l'ensemble bigarré des styles « qui n'étaient pas de l'humour d'observation générique et grand public » (Cross, David, 2015, « Nerdist Podcast : David Cross », *The Nerdist Podcast*, en ligne, <<http://nerdist.com/nerdist-podcast-david-cross/>>, consulté le 25 mars 2015). En Angleterre, les humoristes de la scène alternative se produisaient en réaction à l'omniprésence d'un humour traversé de blagues sexistes, racistes et homophones ainsi qu'en réaction aux troupes de théâtre des grandes universités qui produisaient des satires sociales, comme le rappelle Stewart Lee, l'une des figures de proue : « There was a perception that comedy was controlled by a sort of Oxford elite writing clever satire, or a sort of mainstreamy stand-up doing old gags, most of



qu'elles évoluaient de façon plus ou moins marginale dans le milieu humoristique depuis la fin des années 1980. Le parcours de Louis C.K. est révélateur de ces transformations au sein de l'industrie : peu connu du grand public pendant plus de vingt ans, il jouit d'une popularité phénoménale à partir de 2010 grâce à un mode de production court-circuitant les grandes chaînes de diffusion et permettant de passer outre certaines conventions de la sitcom et du stand-up.

\* \* \*

Si l'humour et le stand-up ont un potentiel de transformation politique, quels sont les principes, les outils et les conditions permettant son exercice? C'est ce que nous allons voir dans le prochain chapitre.

---

which were racist, sexist and homophobic. And that is not an unkind assessment of the situation. Weirdly, it's almost where we are again now » (Stewart Lee, 2015, *Book Shambles with Robin Ince and Josie Long*, « Stewart Lee », en ligne, <<https://soundcloud.com/cosmicgenome/stewart-lee>>, consulté le 3 mars 2016).

Leurs types d'humour, s'inscrivant en bonne partie dans les legs des 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> vagues, sont en porte-à-faux en regard de l'omniprésence de l'humour d'observation de la 3<sup>e</sup> vague.

## CHAPITRE II

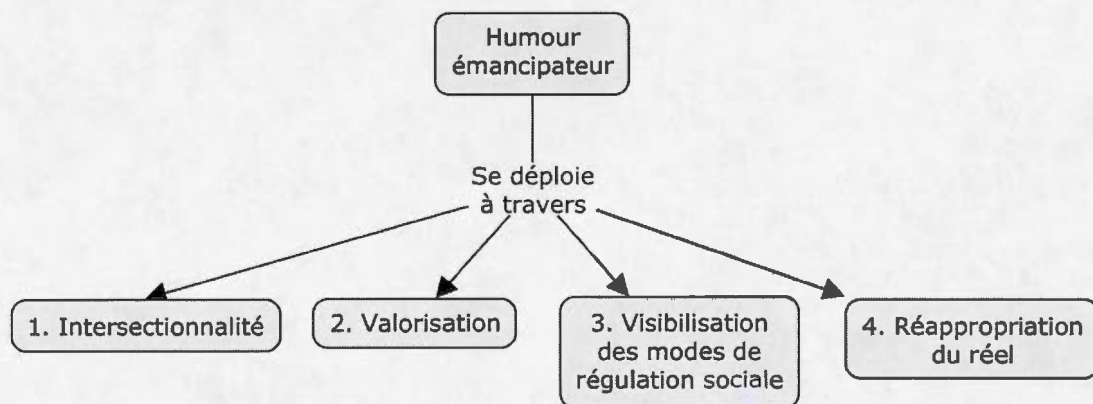
### CADRE THÉORIQUE

L'objectif de ce chapitre est de proposer un paradigme d'humour – l'« humour émancipateur » – dont la fonction politique consiste à créer des espaces de résistance et de transformation politiques. J'examinerai d'abord quelques outils conceptuels à partir desquels peut se construire et s'analyser cet humour. Je présenterai ensuite l'instrument que j'ai privilégié pour évaluer les stratégies d'écriture utilisées par les humoristes : l'analyse de contenu.

#### **2.1 Cadre conceptuel**

À partir des théories féministes intersectionnelles, j'ai dégagé quatre axes conceptuels qui constitueraient une pratique humoristique émancipatrice. Ces quatre axes sont distincts par leurs principes et leurs stratégies, mais ne sont pas étanches et s'alimentent les uns les autres.

**Figure 2.1** Les quatre axes de l'humour émancipateur





### **2.1.1 Intersectionnalité et identités**

Le premier axe est celui de l'intersectionnalité. Au coeur de cet axe se trouve le postulat que les systèmes d'oppression – le patriarcat, la suprématie blanche, l'hétéronormativité, etc. – se renforcent mutuellement. Si l'on veut transformer un mode de régulation sociale, il faut donc chercher à les transformer tous simultanément afin d'éviter d'en reproduire certains.

Ce souci de simultanéité dans la lutte aux oppressions s'inscrit d'une part historiquement en réaction aux individus et organisations qui s'attardaient à un seul type d'oppression. Plusieurs féministes africaines-américaines déploraient ainsi que les féministes blanches négligeaient ou évacuaient les oppressions de race, de classe ou d'orientation sexuelle dans leurs priorités et leurs luttes<sup>79</sup>. D'autre part, cette simultanéité cherche à dépasser la simple « pluralité » considérée comme une manière réductrice d'apposer des identités sur une seule personne. Ces catégories de différenciation identitaires ne peuvent ainsi être appréhendées de façon statique; elles sont le résultat d'interactions dynamiques<sup>80</sup> dans lesquelles les oppressions s'alimentent et se renforcent.

Ces interactions dynamiques empêchent conséquemment les représentations d'identités sociales essentielles ou unidimensionnelles. Rose Brewer en fait même le premier principe de la posture féministe noire en affirmant qu'il est impératif de critiquer « les formes de pensées dichotomiques oppositionnelles »<sup>81</sup>. Les identités ne peuvent ainsi être compartimentées de façon étanche, et les catégories d'analyse

---

<sup>79</sup> Barbara Smith, 1985, « Toward a Black Feminist Criticism », dans Elaine Showalter (dir.), *The New Feminist Criticism*, New York : Pantheon Books, p. 168-169.

<sup>80</sup> Anne-Marie D'Aoust, 2008, « Intersectionnalité », dans Alex McLeod (dir.), *Relations internationales. Théories et concepts*, Montréal : Éditions Athéna, p. 237.

<sup>81</sup> Rose M. Brewer, 1993, « Theorizing Race, Class and Gender. The New Scholarship of Black Feminist Intellectuals and Black Women's Labor », dans James Stanke et Abena Busia (dir.), *Theorizing Black Feminism : The Visionary Pragmatism of Black Women*, Londres & New York : Routledge, p. 16.

(genre, race, classe) s'en trouvent traversées par une grande diversité qui a pour conséquence de désamorcer la création et la reproduction de stéréotypes.

### 2.1.2 Valorisation

Ces identités, une fois visibilisées, doivent s'accompagner d'un principe de valorisation. Or, la culture humoristique contemporaine occidentale du stand-up s'appuie en bonne partie sur la stigmatisation<sup>82</sup> et l'humiliation comme ressorts humoristiques, une tendance qui dépasse largement le genre « insult comedy »<sup>83</sup>.

Pour éviter ces réflexes humoristiques, Emily Toth suggère d'adopter la « Humane Humor Rule » : ce principe postule que l'humour ne devrait jamais se moquer d'éléments que les gens *ne peuvent changer* comme des handicaps sociaux ou l'apparence physique<sup>84</sup>. Ce principe entre en résonance avec le postulat d'Audre Lorde selon lequel « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House »<sup>85</sup>. Autrement dit, des procédés humoristiques suscitant la honte et la stigmatisation sont à proscrire, même si l'objectif est d'attaquer des figures à l'origine d'oppressions<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> La stigmatisation a été théorisée par Erving Goffman, qui la désigne comme « le processus de construction sociale du stigmate lors des relations entre les individus porteurs de cet attribut (les « discrédités » ou « discréditables ») et les autres (les « normaux ») » (Yves Alpe (dir.), 2007, « Stigmatisation », *Lexique de sociologie*, Paris : Dalloz, p. 289). Autrement dit, elle est une discrimination structurelle d'un groupe social qui se déploie à partir de stigmates sociaux le distinguant de normes culturelles dominantes. Elle se déploie dans « la tension entre l'identité sociale réelle du stigmatisé [...] et son identité sociale virtuelle » (*ibid.*). La stigmatisation est ainsi une forme de contrôle social par son incitation à adopter certains comportements conformes aux attentes d'un groupe dominant.

<sup>83</sup> La « insult comedy » est un type d'humour où l'humoriste consacre une partie de son spectacle à insulter les gens du public, la plupart du temps à partir de leur occupation professionnelle, leur statut relationnel ou leurs attributs physiques. Aux États-Unis, les grands noms rattachés à ce genre sont Don Rickles et Andrew Dice Clay. Au Québec, Sugar Sammy est l'humoriste le plus connu pratiquant ce type d'humour..

<sup>84</sup> Emily Toth, 1981, « Female Wits », *The Massachusetts Review*, vol. 22, n° 4, p. 783.

<sup>85</sup> Audre Lorde, 2007 [1984], « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », *Sister Outsider : Essays and Speeches*, p. 110-113.

<sup>86</sup> Dans la foulée des mesures d'austérité en santé, plusieurs humoristes québécois-e-s ont par exemple dénoncé les compression budgétaires en santé... en faisant de nombreuses blagues de *fat shaming* sur l'obésité du ministre de la santé Gaétan Barrette.



Il convient toutefois ici d'apporter une nuance afin de rappeler un traitement différencié dans l'humour. Cette nuance porte sur la posture d'autorité des personnes énonciatrices et réceptrices :

The dynamic of the powerful authority versus the subversive voice is an important one to keep in mind here. The voice of authority, challenged by one joke maker, is different from the authority's own use of the joke against a powerless victim. For example, a teacher telling a group of thirty students « That's not funny » is quite dramatically removed from a single student telling the teacher « That's not funny ». The voice of authority assumes control and offers definition ; the voice of the minority suggests subversion and redefinition<sup>87</sup>.

Ainsi, une femme faisant une blague de petit pénis à un homme la harcelant dans la rue n'a pas la même force qu'une blague de petite poitrine que celui-ci peut lui adresser. Non seulement le poids des normes sociales n'est pas le même, mais la blague de petit pénis ne s'attaque pas tant au *body shaming* qu'à la pédanterie qui accompagne le discours virilo-centré du machiste.

Davantage qu'un impératif éthique ou une réponse à l'humiliation et à la stigmatisation, la valorisation et l'estime de soi constituent pour bell hooks une pré-condition à la lutte politique contre les discours de domination : « even though they may be motivated to strive harder to achieve success because they want to overcome feelings of inadequacy and lack, those successes will be undermined by the persistence of low self-esteem »<sup>88</sup>. Gloria Anzaldúa se fait quant à elle plus explicite en soulignant que la honte est un système de privilèges construit par l'homme blanc envers le Chicano : « L'Anglo, se sentant inadéquat, inférieur et sans pouvoir,

---

<sup>87</sup> Regina Barreca, 1991, *They Used to Call Me Snow White But I Drifted : Women's Strategic Use of Humor*, New York : Viking, p. 58.

<sup>88</sup> bell hooks, 1995a, « Loving Blackness as Political Resistance », *Killing Rage*, New York : Henry Holt, p. 160.

déplace ou transfère ces sentiments sur le Chicano en déplaçant la honte sur lui. [...] Tout cela recouvre un profond sens de honte raciale »<sup>89</sup>.

### **2.1.3 Visibilisation des systèmes d'oppression**

Un autre processus incontournable de l'humour transformateur est sa capacité à mettre en exergue et à expliciter les mécanismes des systèmes d'oppression, en particulier l'ensemble des préjugés et croyances invisibilisées qui cimentent ces systèmes. Le fait d'identifier et de déconstruire les mécanismes à l'oeuvre dans la reproduction des normes et oppressions met à contribution trois des fonctions politiques de l'humour que nous avons relevées plus tôt : 1) en faisant apparaître l'invisible, elles ouvrent des espaces de discussion et provoquent des prises de conscience (fonction d'écoute); 2) ce faisant, elles permettent de nommer, de comparer et d'examiner des réalités (fonction critique); 3) enfin, une fois que des réalités naturalisées ou que des rhétoriques ont été déconstruites et mises à nu, la visibilisation permet de déterminer où frapper pour les renverser (fonction d'incitation à l'action).

Le processus de visibilisation correspond d'une certaine façon au travail d'information et de sensibilisation des groupes militants. Dans l'étude qu'elles consacrent aux stéréotypes sexistes, Descarries et Mathieu inscrivent d'ailleurs cet axe stratégique au coeur du travail de transformation : « pour lutter efficacement contre toute pratique discriminatoire, il est essentiel d'en comprendre la dynamique »<sup>90</sup>. Citant Liénard, elles ajoutent :

il importe d'en prendre conscience, de les repérer et des décoder dans le choix des mots, des thèmes, des images. Réfléchir ensemble à la manière

<sup>89</sup> Anzaldúa, Gloria, 2011, « La conscience de la Mestiza. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF*, traduit de anglais et de l'espagnol-chicano par Paola Bacchetta et Jules Falquet, n°18, en ligne, <<http://cedref.revues.org/679>>, consulté le 2 août 2015

<sup>90</sup> Francine Descarries et Marie Mathieu, 2010, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec : Conseil du statut de la femme, p. 96.



dont ils nous parviennent et interviennent, déconstruire leur mécanique pour y voir clair et poser des choix judicieux [...]»<sup>91</sup>.

#### **2.1.4 Réappropriation du réel**

Si le processus de visibilisation passe par une déconstruction d'une réalité donnée, le processus de réappropriation cherche quant à lui à transformer les perceptions du réel. Pour plusieurs auteures, cette réappropriation est déterminante dans le processus d'émancipation puisque « la transformation de la perception du 'réel', faisant partie intégrante de la transformation de ce 'réel', est *a fortiori* une étape fondamentale vers la constitution du 'réel' de l'avenir »<sup>92</sup>. En d'autres mots, cet axe conceptuel s'appuie sur le postulat que les perceptions ont un impact sur les interprétations, et conséquemment sur les décisions privilégiées.

Ce travail de transformation des perceptions s'accompagne d'un travail de reconceptualisation et appelle à l'utilisation d'un nouveau vocabulaire inhérent aux approches intersectionnelles :

L'entreprise de reconstruction à laquelle invite le féminisme en sciences sociales implique de reconnaître que les diverses facettes de la vie en société ne sont pas neutres, mais « genrées » [...]. La reconnaissance et le prise en compte de cette dynamique [...] nécessite de développer un vocabulaire [...] qui soit moins excusif ou plus sensible, inclusif, aux expériences de vie des femmes<sup>93</sup>.

Cette reconceptualisation complète l'axe de visibilisation. Elle répond en particulier à l'ignorance cultivée, aux faux « silences naturels »<sup>94</sup> des récits historiques dominants

---

<sup>91</sup> Claudine Liénard, citée dans Francine Descarries et Marie Mathieu, *ibid.*

<sup>92</sup> Florence Binard, 2006, « La théorie 'Queer' : une menace pour le féminisme? », dans Guyonne Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris : L'Harmattan, p. 397.

<sup>93</sup> Michèle Ollivier et Manon Tremblay, 2000, « Quelques principes de la recherche féministe », *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, Montréal : L'Harmattan, p. 30.

<sup>94</sup> Gloria Wade Gayles souligne ainsi que les « Black women writers, like white women writers, have suffered the 'silences' of which Tillie Olsen writes. "These 'silences' are not '*natural* silences' – that necessary time for renewal, lying fallow, gestation, in the natural cycle of creation. They are

qui invisibilisent ou marginalisent les voix de groupes dominés. Gloria Anzaldúa se fait à cet égard explicite sur le rôle prédominant que joue l'ignorance dans la création et le maintien de préjugés et de stigmates :

La culture dominante blanche nous tue lentement avec son ignorance. [...] Les personnes blanches au pouvoir veulent que nous, gens de couleur, nous nous barricadions séparément derrière nos différents murs tribaux, de manière à pouvoir nous tuer un-e par un-e avec leurs armes cachées ; pour pouvoir blanchir et distordre l'histoire. L'histoire divise les gens, crée des préjugés<sup>95</sup>.

La réappropriation du réel met ainsi non seulement « l'histoire dans le tamis »<sup>96</sup> afin de trier et jeter les mensonges, mais fait surtout entendre les autres voix, celles discordantes et non hégémoniques : « In their writing, they add what has been missing from the national story – narratives of the enslaved and exploited, stories of black workers (cooks, cobblers, factory workers, and maids) and of residents of rural backwaters and inner cities »<sup>97</sup>. Ces autres voix font davantage que révéler des parties négligées de l'histoire : elles réhabilitent les luttes des groupes dominés et déconstruisent les sentiments de honte. Ces voix plurielles « réinterprète[nt] l'Histoire et, avec de nouveaux symboles, forme[nt] de nouveaux mythes »<sup>98</sup>.

Cette réappropriation active ne doit toutefois pas se déployer qu'à un niveau collectif; elle doit également intervenir à un niveau individuel et quotidien menant à une autonomisation face aux oppressions. Ollivier et Tremblay précisent qu'« [i]l s'agit de faire en sorte que les femmes prennent conscience elles-mêmes de leur situation, puis de les accompagner dans le développement de certains outils afin qu'elles

---

unnatural : the unnatural thwarting of what struggles to come into being, but cannot'' » (Gloria Wade-Gayles, 1997, *No Crystal Stair : Visions of Race and Sex in Black Women's Fiction*, New York : Pilgrim Press, p. 11).

<sup>95</sup> Gloria Anzaldúa, *op. cit.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Cheryl A. Wall, 2005, « Introduction », *Worrying the Line : Black Women Writers, Lineage, and Literary Tradition*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, p. 13.

<sup>98</sup> Gloria Anzaldúa, *op. cit.*



interviennent elles-mêmes sur leur quotidien »<sup>99</sup>. Pour Wendy Delorme, la réappropriation individuelle doit se poursuivre avec celle du corps et des désirs, et constitue une étape fondamentale dans la lutte politique contre l’empreinte du phallocratisme sur les imaginaires érotiques<sup>100</sup>.

Au final, les axes de valorisation, de visibilité et réappropriation contribuent à transformer « our ways of looking and being, and thus [create] the conditions necessary for us to move against the forces of domination »<sup>101</sup>.

### **2.1.5 Création d’espaces de résistance et de transformation**

Ces quatre axes participent ensemble à créer des espaces de résistance et de transformation à partir desquels peut se déployer l’humour émancipateur.

Ces espaces sont déterminants selon hooks en ce qu’ils sont une condition *sine qua non* des réappropriations et du déploiement de capacités critiques nécessaires aux changements sociaux : « This society doesn’t want anybody to be a critical thinker. What we as women need to ask ourselves is : ‘In what context within patriarchy do women create space where we can protect our genius?’ It’s a very, very difficult question »<sup>102</sup>.

Tout comme Virginia Woolf soulignait l’importance d’avoir une « pièce à soi » et de l’argent pour que les femmes puissent se consacrer à l’écriture<sup>103</sup>, Regina Barreca évoque la nécessité pour les femmes d’avoir un espace sécuritaire où elles sentent

---

<sup>99</sup> Michèle Ollivier et Manon Tremblay, *op. cit.*, p. 39.

<sup>100</sup> Wendy Delorme, 2013, « Merveilleuse Angélique », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal : Éditions du Remue-ménage, p. 27.

<sup>101</sup> bell hooks, 1995a, *op. cit.*, p. 160.

<sup>102</sup> bell hooks, 1994, *Outlaw Culture*, New York : Routledge, p. 40.

<sup>103</sup> Virginia Woolf, 2015 [1928], *Un lieu à soi*, traduit de l’anglais par Marie Darrieussecq, Paris : Denoël, 171p.

qu'elles ont non seulement la permission de rire<sup>104</sup>, mais également le pouvoir de ne pas être blessées :

The reason most men feel comfortable making jokes directed at women is that they *do not expect any viable retort*. They are more prepared for a hurt look than a quick reply, and to be able to take them off guard with the woman's own humor is to move in from a position of advantage<sup>105</sup>.

Pour ces raisons, Barreca considère que les espaces collectifs non mixtes constituent un espace favorable au développement d'humours féminins et féministes en évoquant comme exemple les cuisines de son enfance<sup>106</sup>.

\* \* \*

La grammaire de l'humour émancipateur se compose ainsi de règles simples, ébauchées ici à grands traits à partir de perspectives intersectionnelles. Il convient à présent d'examiner comment cette grammaire peut se conjuguer avec les procédés, les effets et les modes humoristiques à la disposition des humoristes stand-up.

## **2.2 Analyse de contenu**

Afin d'étudier ce travail de conjugaison humoristique, j'ai retenu l'analyse de contenu. Ce type d'analyse repose sur une méthode de codification permettant d'identifier les différents éléments du discours des humoristes, les ingrédients utilisés dans la confection de leurs blagues. À travers la construction de cette méthode de codification, j'espère contribuer à préciser et à encourager l'analyse – amateur,

---

<sup>104</sup> « When you realize why something is funny and then realize that you are permitted to laugh, the moment is characterized by a sense of delight and, importantly, relief » (Regina Barreca, *op. cit.*, p. 54); « We can see that there ARE enough other women in the room to make it worthwhile to say what we're thinking, to make the jokes we have inside us, to laugh out loud and with uncensored enjoyment at what gives us pleasure » (*ibid.*, p. 68).

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 102.



critique ou universitaire – de ces pratiques souvent éphémères et changeantes que sont les performances stand-up. Je souhaite également briser un tabou existant sur l'analyse de l'humour, tabou répété entre autres à l'été 2015 par Serge Bouchard et Serge Chapleau à l'antenne de *C'est fou*, un magazine radiophonique socioculturel, dans une émission consacrée à l'humour :

- [L'humour, c'] est compliqué, c'est moins drôle quand on analyse. On est mieux de pas toucher à ça. [...]
- C'est comme une grenouille : pour comprendre son fonctionnement, il faut qu'on la défasse en morceaux. Mais après, quand tu remets les morceaux, ça ne fonctionne plus<sup>107</sup>.

La méthode de codification que j'ai retenue est qualitative et s'articule thématiquement autour des enjeux abordés par les humoristes. Les critères ayant guidé cette codification sont ceux de la pertinence, de la clarté, de l'exhaustivité et le souci d'objectivité<sup>108</sup>.

### **2.2.1 Quoi, pourquoi, comment**

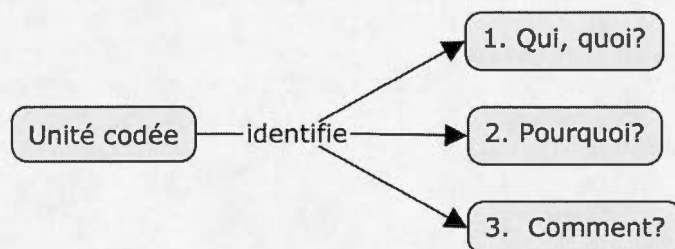
Cette codification s'est déployée à partir de trois questions principales posées pour chaque énoncé humoristique : 1) quel est le thème, l'objet du rire?; 2) pourquoi cet objet est-il à l'ordre du jour, quelles caractéristiques justifient que cet objet soit discuté?; 3) comment cet objet est-il traité, avec quels procédés et effets humoristiques?

---

<sup>107</sup> Serge Bouchard, 2015, « L'humour : un sujet drôlement sérieux (2<sup>e</sup> partie) », *C'est fou*, en ligne, <[http://ici.radio-canada.ca/emissions/c\\_est\\_fou/2014-2015/archives.asp?date=2015-06-13](http://ici.radio-canada.ca/emissions/c_est_fou/2014-2015/archives.asp?date=2015-06-13)>, consulté le 3 septembre 2015.

<sup>108</sup> François Dépelteau, 2007, *La démarche d'une recherche en sciences humaines. De la question de départ à la communication des résultats*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, p. 306-307.

**Figure 2.2** Schéma de la méthode de codification



Un exemple permettra sans doute de mieux comprendre la méthode. En raison de l’omniprésence contemporaine de l’humour outrancier, j’ai choisi de retenir l’une des nombreuses blagues misogynes et hétéronormatives du recueil de blagues *Les histoires drôles de Claude Blanchard* :

- Comment appelles-tu une femme qui dit qu’elle a un quotient intellectuel plus élevé que les autres femmes?
- Une femme mariée...<sup>109</sup>

Ici, 1) l’objet du rire est l’ensemble des femmes, 2) le ressort de la blague est que celles-ci sont caractérisées par une faible intelligence (stéréotype de la « femme inférieure ») et 3) le procédé humoristique utilisé est la moquerie comparative à l’intelligence des hommes, en l’occurrence leur mari. Je ne procéderai pas ici à l’analyse de cette blague, mais celle-ci donne un aperçu des possibilités de la codification... ainsi que des déprimes dans laquelle peuvent tomber les chercheur-e-s travaillant sur l’humour.

### **2.2.2 Procédés humoristiques**

Afin d’identifier les procédés humoristiques utilisés par les humoristes, je me suis inspiré en bonne partie de la typologie offerte par Luc Boily dans son analyse des

<sup>109</sup> Claude Blanchard, *op. cit.* p. 140.



textes des Cyniques<sup>110</sup>. Cette typologie (**Tableau 2.1**) est par ailleurs celle qu'il enseigne aux futur-e-s humoristes stand-up de l'École nationale de l'humour. J'ai ajouté à cette typologie un seul procédé qui émergeait de ma pré-analyse des textes : le procédé du recadrage.

**Tableau 2.1**  
Procédés humoristiques

Procédé humoristique	Définition
1. Recadrage	Reformuler ou présenter un élément sous de nouvelles perspectives.
2. Comparaison	Exagérer la ressemblance de deux éléments à partir d'un ou de plusieurs points communs.
3. Exagération	Exagérer un fait par l'accumulation ou l'absurde.
4. Accumulation	Gag basé sur la répétition ou l'énumération de un ou plusieurs de ses éléments.
5. Triade	Briser l'énumération de trois éléments par un dernier surprenant.
6. Rieur aveugle	Omettre volontairement de divulguer une information.
7. Renversement	Fin contraire à celle qu'on avait laissé croire.
8. Arroseeur arrosé	Abus d'un dominant sur un dominé qui se retourne contre lui.
9.1 Transposition	Mettre un élément donné dans un environnement contraire à sa nature.
9.2 Bissociation	Associer deux univers qui a priori n'ont aucun rapport pour en créer un troisième.
10. Incompatibilité logique	Éléments discordants rassemblés par une certaine logique.
11. Personnification	Donner des caractéristiques humaines à des objets ou à des animaux.
12.1 Jeu de mots	Utiliser un mot dans un autre sens que celui qu'on entend, sans le modifier ou le morceler.
12.2 Calembour	Jeu de mots fondé sur la différence de sens entre des mots de prononciation identique ou rapprochée.
12.3 Réification de l'abstrait	Prendre un fait, une réplique au pied de la lettre.

### **2.2.3 Effets humoristiques**

Boily distingue de plus treize effets humoristiques (**Tableau 2.2**) qu'il définit comme « l'équivalent des épices en cuisine, ce petit quelque chose qui rehausse la saveur. [...] L'effet humoristique n'est pas une blague en soi. Certes, il provoque son propre

<sup>110</sup> Luc Boily, 2013, « Genres et procédés chez les Cyniques », dans Lucie Joubert et Robert Aird (dir.), *Les Cyniques : le rire de la Révolution tranquille*, Montréal : Triptyque, p. 463-486.

rire, mais, règle générale, il vient soutenir un gag »<sup>111</sup>. J'ai ajouté un effet humoristique non mentionné par Boily qui m'apparaissait important : les jeux de volume.

Ces effets humoristiques peuvent être répartis en trois grandes catégories épousant trois types de figures de style : 1) les figures de construction pour les effets 1 à 4; 2) les figures d'amplification et d'atténuation pour les effets 5 à 7; 3) les figures de mots pour les effets 8 à 10. Les deux derniers effets – décrochage et clin d'oeil – s'apparentent à un méta-humour réflexif davantage présent dans les performances non enregistrées. Ces deux effets ne font d'ailleurs pas partie du corpus étudié.

**Tableau 2.2**  
Effets humoristiques

Effet humoristique	Définition
<b>Figures de construction</b>	
1. Running gag	Utilisation répétée d'un gag ou de l'un de ses éléments
2. Call back	Rappel d'un élément d'un gag précédent
3. Riff	Expression consacrée qui revient de façon répétitive
4. Surenchère	Ajouter un élément supplémentaire pour apporter le gag plus loin, ou dans une autre direction
<b>Figures d'amplification et d'atténuation</b>	
5. Jeux de volume	Réduire ou amplifier le volume de sa voix
6. Jeux de ton (dynamisme)	Incarnier des voix, dialoguer ses monologues
7.1 Brisure de forme	Faire une digression stylistique dans son discours
7.2 Niveaux de langue	Grossir la distorsion en exagérant les différents niveaux de langue
<b>Figures de mots</b>	
8. Homonymie (assonances, allitérations)	Utilisation répétée d'un ton similaire
9. Invention lexicale	Création ou déformation d'un mot
10.1 Incompétence linguistique	Difficulté langagière exagérée
10.2 Tautologie	Redondance voulue, pléonase planifié
<b>Autres effets</b>	
11. Décrochage	Cabotinage improvisé ou non suivant une déconcentration ou un trou de mémoire.
12. Clin d'oeil	Accuser ses mauvais gags

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 478-479.



### **2.2.4 Modes humoristiques**

Les procédés et les effets humoristiques peuvent être agencés au sein de plusieurs modes ou registres humoristiques. Ces modes ou genres humoristiques peuvent se comparer aux grands styles musicaux (rock, jazz, reggae, classique) ou aux types de gastronomies comme le fait Boily<sup>112</sup>.

Petit rappel : la formulation classique d'une blague se fait selon le mouvement en deux temps *setup/punchline* (prémisse/chute). La prémisse est le moment où l'humoriste construit une histoire et force l'auditoire à adopter certaines suppositions; la chute est le moment de surprise où l'humoriste donne une tournure inusitée à son histoire. Parfois, un troisième mouvement s'opère avec un ou plusieurs *tag-punchlines* qui sont de courts ajouts humoristiques qui surenchérisent sur la chute ou qui constituent de nouvelles chutes à la prémisse.

La typologie des modes humoristiques que j'ai construite s'appuie sur trois typologies que j'ai fusionnées et recomposées en fonction de leurs forces et limites respectives<sup>113</sup>. Certaines typologies évacuaient par exemple certains modes tandis que d'autres proposaient des modes qui se rapprochaient davantage du procédé ou du genre (format). Contrairement aux procédés et effets humoristiques où il se dégage un certain consensus, les modes humoristiques font l'objet de classifications variées. Les classifications retenues le plus fréquemment par les humoristes et les médias s'appuient sur les thèmes abordés ou les identités des humoristes plutôt que sur les processus : l'humour absurde, l'humour du quotidien, l'humour politique, l'humour de filles, l'humour de gars, l'humour juif. Ces classifications m'apparaissaient trop larges : deux humoristes « politiques » peuvent par ainsi utiliser des modes différents (un de provocation, l'autre de satire) et un humoriste absurde peut faire de la satire.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>113</sup> Ces typologies sont celles de Luc Boily (*op. cit.*), Mike Bent (*op. cit.*) et James Mendrinós (2004, *op. cit.*).

À noter que le mode de l'« humour politique », fréquemment utilisé par les humoristes et les médias, est pratiquement inexistant dans les typologies. Dans les faits, ce terme-parapluie d'« humour politique » peut se déployer dans tous les modes humoristiques<sup>114</sup>. Cet humour est par ailleurs davantage associé aux modes de la satire et de l'ironie.

Il est certain que les modes humoristiques ne sont pas étanches, et que plusieurs gags peuvent porter deux ou trois étiquettes. Toutefois, dans ma classification et mon analyse, j'ai tenté de retenir le mode étant le plus privilégié dans la construction du gag, de la prémisse jusqu'au punchline. Le processus nous mène-t-il à une observation, à du grivois, à de l'absurde?

**Tableau 2.3**  
Modes humoristiques

MODE PRINCIPAL	PROCESSUS	Définition
<b>1. Satire</b>	1. Ironie	Tenir un discours pour en sous-tendre un autre.
	2. Sarcasme	Contrairement à l'ironie, le sarcasme ne laisse pas place à l'interprétation.
	3. Observation	Souligner la réalité sous un angle nouveau.
	4. Humour noir ( <i>Dark Comedy</i> )	Souligner la réalité de façon cruelle.
<b>2. Imitation</b>	5. Pastiche	Imiter sans dénoncer le sujet imité.
	6. Parodie	Imiter en dénonçant des aspects du sujet imité.
	7. Caricature	Imiter en dénonçant des aspects par le biais de l'ironie.
<b>3. Moquerie</b>	8. Raillerie / Autodérision	Tourner en ridicule de façon inoffensive.
	9. Insulte / Autodénigrement	Dénigrer de façon offensive ou oppressive.
<b>4. Absurde</b>	10. Non-sens	Mettre en scène n'importe quoi

<sup>114</sup> Les pièces de Molière sont ainsi des pièces satiriques plutôt que d'être considérées comme de l'humour politique.



		avec n'importe qui, n'importe quand.
	11. Surréaliste	Mettre en scène des situations surréelles, issues de l'imagination.
5. Provocation ( <i>shock-value</i> )	12. Burlesque	Provoquer un sujet noble en le traitant de façon basse.
	13. Grivois ( <i>Blue Comedy</i> )	Provoquer par un langage vulgaire et des thèmes sexuels.
	14. Dégradant-ironique	Provoquer en ciblant volontairement des groupes opprimés ou des situations d'oppression (viol, racisme, sexisme) en revendiquant un discours ironique.
6. <i>Physical Comedy</i>	15. <i>Slapstick</i>	Jeu physique à travers l'exagération de mouvements.
	16. <i>Prop Comedy</i>	Jeu physique à partir d'objets.
	17. Magie	Jeu physique à partir de tours de magie.
7. Humour de malaise ( <i>Cringe Comedy</i> )	18. Vaudeville	Mettre en scène des situations d'embarras.
	19. <i>Character Comedy</i>	Mettre en scène des personnages forts ( <i>persona</i> ), parfois à travers des stéréotypes.

\* \* \*

La construction des outils conceptuels et analytiques du chapitre 2 vient préciser la question initiale de ma démarche de recherche. Cette question peut à présent être reformulée à partir des trois humoristes que j'analyserai dans le chapitre 3 : *Les humoristes stand-up Margaret Cho, Chelsea Peretti et Hari Kondabolu pratiquent-elles un humour émancipateur?* L'hypothèse que j'avance est que ces trois humoristes pratiquent un humour émancipateur : un humour respectant le principe d'intersectionnalité, valorisant des identités dissidentes et des groupes sociaux opprimés, explicitant les mécanismes des systèmes d'oppression et participant à une réappropriation du réel. Un humour qui globalement constitue un espace favorable aux résistances et aux transformations politiques.

## CHAPITRE III

### CORPUS ET ANALYSE

#### **3.1 Présentation du corpus**

##### **3.1.1 Margaret Cho – *Notorious C.H.O.***

Margaret Cho est née en 1968 à San Francisco. Elle grandit dans l'environnement contre-culturel des années 1970 de son quartier : « There were old hippies, ex-druggies, burnouts from the '60s, drag queens, and Chinese people. To say it was a melting pot – that's the least of it. It was a really confusing, enlightening, wonderful time<sup>115</sup> ». Ses parents sont des immigrants coréens de première génération, et ce bagage culturel et contre-culturel constitue une dimension importante de ses performances.

Elle commence à écrire des blagues à l'âge de 14 ans, et se produit sur des scènes de façon professionnelle dès l'âge de 16 ans. Elle gagne rapidement une notoriété nationale à travers le circuit des campus américains et obtient en 1994 le prix « Best Female Comedian » aux *American Comedy Awards*. La même année, elle crée sa propre sitcom, *All-American Girl*, qui met en scène le quotidien d'une famille américano-coréenne. La sitcom est annulée au bout d'une saison en raison des mauvaises critiques, notamment celles de la communauté américano-coréenne, qui considérait que la série reproduisait de nombreux stéréotypes. Cette expérience est traumatisante pour Margaret Cho en raison des pressions exercées sur elle par les producteurs afin que la sitcom soit moins « ethnique »<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> « Bio », Margaret Cho, en ligne, <<http://margarecho.com/bio/>>, consulté le 3 août 2015.

<sup>116</sup> *Ibid.*



En réponse à ces pressions, Cho crée sa propre compagnie de production afin d'obtenir une plus grande autonomie créative et produit deux spectacles vidéos : *I'm the One That I Want* (2000) et *Notorious C.H.O* (2001)<sup>117</sup>. Quatre autres one-woman show suivront : *Revolution* (2003), *Assassin* (2005), *Beautiful* (2009) et *Mother!* (2013).

Margaret Cho se présente comme une défenderesse des marginalisé-e-s. Sur son site Internet, sa démarche humoristique est expliquée à partir des oppressions vécues pendant son enfance :

Getting picked on, and feeling disenfranchised, is a subject that's very near to Margaret's heart. She has become a sort of « Patron Saint » for Outsiders, speaking for them when they are not able to speak for themselves. Along with advocating for gay rights and bullying, Margaret recently began working with Homeless people on the streets of San Francisco [...]<sup>118</sup>.

Cho est reconnue pour ses numéros portant sur les orientations sexuelles, les identités sexuées, les relations racisées et les pratiques BDSM. Elle privilégie un mode humoristique confessionnel et grivois.

### **3.1.2 Chelsea Peretti – One of the Greats**

Chelsea Peretti est née à Oakland (Californie) en 1978. Elle évolue sur la scène stand-up aux États-Unis pendant les années 2000 tout en écrivant pour plusieurs magazines<sup>119</sup> et en présentant des spectacles avec un groupe comique. Peretti commence à se faire connaître au début des années 2010 à travers des participations à plusieurs productions humoristiques populaires (*Louie*, *The Sarah Silverman*

<sup>117</sup> Deux disques audios de spectacles stand-up – *Drunk with Power* (1997) et *Live in Houston* (1998) – avaient également été distribués quelques années plus tôt.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Dont un article rapprochant le stand-up des pratiques artistiques... et prenant pour exemple Margaret Cho (Chelsea Peretti, 2002, « Who Says Stand-up Comedy Isn't Theatre? », *American Theatre*, vol. 19, n° 4, p. 20).

*Program*). Son premier spectacle de stand-up enregistré, d'une durée de 30 minutes, a été produit par *Comedy Central Presents* en 2011. Depuis 2013, elle est l'une des principales comédiennes de la télésérie humoristique *Brooklyn Nine-Nine*. Elle est également active depuis 2012 à travers son podcast *Call Chelsea Peretti* et son compte Twitter<sup>120</sup>, où elle twitte de façon compulsive. *One of the Greats* (2014) est son premier et seul spectacle de 60 minutes. Produit par Netflix, ce spectacle privilégie un mode humoristique absurde.

### **3.1.3 Hari Kondabolu – *Waiting for 2042***

Hari Kondabolu est né à Queens (New York) en 1982. Il commence à faire du stand-up à 17 ans sur son campus universitaire. Après ses études universitaires, il est engagé par une organisation des droits des personnes immigrantes à Seattle. De jour, il travaille au sein de l'organisation communautaire, et le soir, il participe à la scène bourgeonnante de stand-up de Seattle afin de « vivre un moment cathartique, un soulagement, et relâcher la pression des luttes sociales »<sup>121</sup>. Bien que l'idée de faire du stand-up professionnel est inspirée par Margaret Cho alors qu'il est adolescent<sup>122</sup>, c'est à partir de 2007 qu'il s'y consacre après un passage au *Late Jimmy Kimmel Live*.

Comme Margaret Cho à ses débuts, il parcourt surtout les campus universitaires états-uniens et cumule les apparitions dans les talk-shows télévisés (*Conan*, *The Late Show with David Letterman*). À la différence de Cho toutefois, Kondabolu refuse de mobiliser ses origines culturelles (indiennes) pour son matériel humoristique. Il

<sup>120</sup> 512 000 abonné-e-s en date du 28 février 2016.

<sup>121</sup> « For Comic Hari Kondabolu, Explaining the Joke IS the Joke », *National Public Radio*, en ligne, <<http://www.npr.org/2014/04/21/305509473/for-comic-hari-kondabolu-explaining-the-joke-is-the-joke>>, consulté le 28 février 2016.

<sup>122</sup> « To see someone who wasn't black or Latino or white do stand-up was huge, » Kondabolu explains. « And she was talking about immigrant parents, and I have immigrant parents — my parents are different from her parents, but she was talking about it. And that was OK, and it was funny. I was so amazed by that. I wanted to do that after watching her perform » (Elizabeth Blair, 2013, « Comedian Hari Kondabolu On Diversity, Race and Burger King », *National Public Radio*, en ligne, <<http://www.npr.org/sections/codeswitch/2013/07/18/203034882/comedian-hari-kondabolu-on-diversity-race-and-burger-king>>, consulté le 17 juillet 2015).



produit d'ailleurs en 2007 le mockumentaire *Manoj* pour critiquer cette inclination chez plusieurs humoristes.

Comme pour Chelsea Peretti, son premier spectacle de stand-up enregistré est un 30 minutes produit par *Comedy Central Presents* en 2011. En 2012-2013, il est l'un des principaux auteurs et chroniqueurs à l'émission télévisée de stand-up *Totally Biased with W. Kamau Bell*. Diffusée sur FX, cette émission avait pour particularités de traiter d'actualité politique en examinant les relations de pouvoir genrées, racisées et classistes et d'être composée d'humoristes aux origines culturelles et sociales variées. Elle imitait ainsi les talk-shows traditionnels et les dépassait en donnant un point de vue plus mordant<sup>123</sup>.

*Waiting for 2042* (2014) est le premier et seul spectacle enregistré de 60 minutes de Kondabolu. Bien que les thèmes dominants de l'enregistrement soient les relations de pouvoir, Kondabolu refuse l'étiquette de « social comedian » ou de « political comedian ». Il affirme que « tout est politique », et que le fait de ne pas parler de systèmes d'oppression est en soi un acte politique<sup>124</sup>. Si des personnes considèrent que son humour est politique, Kondabolu rétorque qu'il partage des réalités qui ne sont simplement pas majoritaires, et qu'elles *deviennent* politiques aux yeux de certaines personnes<sup>125</sup>. bell hooks formule par ailleurs le même propos lorsqu'elle souligne que « [n]ormalized aggression isn't seen as political. Only criticism of normalized aggression is seen as political »<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Un journaliste culturel du *The San Francisco Chronicle* résumait d'ailleurs la différence de perspectives politiques en affirmant que l'émission « makes *The Daily Show* look like something your dad watches » (David Wiegand, 2012, « *Totally Biased with W. Kamau Bell* review », *San Francisco Gate*, en ligne, <<http://www.sfgate.com/tv/article/Totally-Biased-With-W-Kamau-Bell-review-3779894.php>>, consulté le 10 août 2015).

<sup>124</sup> Julie Seabaugh, 2014, « Native New Yorker Hari Kondabolu : Not A Political Comic », *Village Voice*, en ligne, <<http://www.villagevoice.com/music/native-new-yorker-hari-kondabolu-not-a-political-comic-6616268>>, consulté le 28 février 2016.

<sup>125</sup> Stuart Goldsmith, 2016, « 158 – Hari Kondabolu », *The Comedian's Comedian Podcast*, en ligne, <<http://www.comedianscomedian.com/158-hari-kondabolu/>>, consulté le 3 mars 2016.

<sup>126</sup> Toula Drimonis, *op. cit.*

## **3.2 Analyse**

J'ai choisi de structurer mon analyse en sections thématiques afin d'être le plus près possible des sujets abordés par les humoristes. Six sections ont ainsi émergé de mon analyse. La présence des trois humoristes dans l'analyse est globalement équilibrée, mais se distribue de façon inégale au sein de chacune des sections en raison de leurs intérêts et modes humoristiques particuliers.

La première section regroupe les stratégies d'écriture consacrées à la valorisation d'identités dissidentes. Les quatre sections suivantes ont en commun de mobiliser, bien souvent dans un double mouvement, deux axes conceptuels : celui de la visibilisation des systèmes d'oppression et celui de la réappropriation du réel. Les sections thématiques 2, 3, 4 et 5 portent respectivement sur les relations au corps, l'universalisation de certaines représentations (masculines, hétérosexuelles, blanches), les normes, comportements et privilèges liés aux systèmes d'oppression ainsi que les excuses utilisées pour légitimer ces modes. Enfin, la sixième section examine la place de l'intersectionnalité dans les stratégies d'écriture des trois humoristes.

### **3.2.1 Valorisation, identités et non-stigmatisation**

Si l'incipit annonce bien souvent la posture ou le ton d'un roman, la mise en scène précédant le premier numéro des humoristes peut faire figure d'incipit. Ces mises en scène, généralement brèves, présentent la plupart du temps l'humoriste quelques heures ou secondes avant son entrée sur scène. Chez plusieurs humoristes, ces mises en scène contribuent à les présenter comme des *rock stars* solitaires : la caméra les suit de dos alors qu'elles avancent seul-e-s, avec une assurance décontractée, devant



un public enthousiaste<sup>127</sup>. Chez Margaret Cho et Chelsea Peretti, ces mises en scène construisent plutôt une identité dissidente<sup>128</sup>.

Chez Cho, les quelques minutes précédant le spectacle sont consacrées à donner la parole aux fans et à partager des réflexions sur les raisons d'être de son humour. La visibilisation d'un public diversifié – composé en bonne partie de personnes homosexuelles, trans et aux origines culturelles variées – n'a rien d'anodin. Il participe pour Cho à un processus de validation mutuel :

It's very moving to see so many different people in my audience. It means a lot to me because it feels like I could identify with them. And get a lot of comfort from each other. So I don't think that what I'm doing – for some people – is *just* entertainment. I think it's a kind of way of feeling like of they belong in the world that's including. And a way to feel validated. It's really exciting... so I don't take their support of me lightly<sup>129</sup>.

L'humour est ainsi davantage qu'un espace de divertissement pour Cho : il est un espace inclusif où peuvent se rencontrer et se reconnaître des personnes peu, pas ou mal représentées dans les médias et les arts.

Chelsea Peretti privilégie quant à elle une entrée en scène articulée autour de la recherche d'identité et de l'affirmation de soi. Plusieurs extraits vidéos de ses performances dans les bars montrent différentes identités scéniques (énergique, désinvolte, fatiguée, *pot-head*) qu'elle a interprétées depuis ses débuts en stand-up. Ces extraits défilent alors qu'elle narre sa quête d'identité :

---

<sup>127</sup> Cette mise en scène est privilégiée entre autres par Louis C.K. (*Live at the Beacon Theatre* (2011), *Shameless* (2013)) et par Louis-José Houde pour la bande-annonce du spectacle *Les heures verticales* (2013) (*Youtube*, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=exzsD2c8vuE>>, consulté le 28 février 2016).

<sup>128</sup> Disponible seulement sur format audio, le spectacle d'Hari Kondabolu ne comprenait pas d'entrée en scène, mais seulement une très brève présentation par un maître de cérémonie.

<sup>129</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Hello Margaret ».

So many trials and tribulations brought me to this point. All the crazy years of my life stacked on top of one another in a pile of mistaken identities. I did countless hour specials where I looked like a damn fool. Trying to be something I wasn't<sup>130</sup>.

La séquence d'extraits vidéo est suivie de l'arrivée en moto de Chelsea Peretti dans le stationnement de la salle de spectacle. Le ton se fait alors plus affirmatif et, portant un blouson jaune similaire à celui de l'héroïne assassine des films *Kill Bill*, Peretti marche d'un pas ferme dans l'arrière-scène de l'amphithéâtre en faisant signe à l'équipe technique que le spectacle commence. Ses dernières paroles avant le début du spectacle signalent que la quête de soi est terminée et que c'est en pleine possession de ses moyens qu'elle se présente devant l'auditoire : « I'm like a loaded weapon. And my brain is the bullet<sup>131</sup> ».

Cette mise en scène fait valoir un passage d'un autodénigrement initial vers une autodérision valorisante<sup>132</sup> exacerbée qui rappelle le machisme. Alors que les premières séquences montrent des extraits vidéo humiliants du passé de l'humoriste, les scènes suivantes la présentent dotée d'une confiance gonflée à bloc. Peretti pousse l'exagération jusqu'à l'absurde en se représentant comme messagère de Dieu : « All was left was for me to hit my knees and pray to God. Thank Him for all the humility He bestowed upon me... and the supreme gift He blessed me with. I guess you could say I'm a direct vessel of God<sup>133</sup> ». Cette autodérision est pour le moins rare chez les femmes humoristes. Comme le fait remarquer Lucie Joubert, les femmes versent

---

<sup>130</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Intro ».

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Lucie Joubert distingue l'autodérision et l'autodénigrement de la façon suivante : « la première se moque des travers d'une collectivité dont le locuteur fait partie ou du personnage que joue le locuteur ; le second prend comme cible le locuteur lui-même sans l'écran de quelque personnage que ce soit » (Lucie Joubert, 2010, « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », dans Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.), *Je pense, donc je ris. Humour et philosophie*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 93).

<sup>133</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Intro ».



davantage dans l'autodénigrement tandis que les hommes privilégient une autodérision qui constitue bien souvent une célébration de leurs défauts<sup>134</sup>.

Or, par sa mise en scène spectaculaire et sa fausse humilité caricaturale, Peretti privilégie une troisième voie, celle d'une autodérision ironique. Cette autodérision se moque de la confiance en soi importante que requiert le métier d'humoriste stand-up : capacité à parler devant un large public, à se convaincre que ses propos énoncés sont drôles et intéressants, à affronter l'humiliation des moments où le public ne rit pas. Cette confiance est par ailleurs présentée comme genrée dès le premier numéro qui suit son entrée sur scène :

I wish I was a guy. You know what I mean? I just want to feel what it feels like to have male confidence like, just that feeling, like, it just seems like it must be so amazing, like-- My fantasy of what it's like to be a guy is just you wake up in the morning, and your eyes open, and you're like :  
 - [voix grave] I'm awesome! People probably want to hear what I have to say!  
 Does that sound accurate?  
 - [voix grave] I'm probably gonna do something great today.  
 I'm always doubting myself. I'm like, gah-ah-ah, you know?<sup>135</sup>

Ce premier numéro, qui s'ouvre avec l'antiphrase « I wish I was a guy », confirme d'emblée l'ironie de la mise en scène initiale et partage une vulnérabilité que Peretti perçoit peu chez les hommes. En présentant la confiance masculine comme constante à l'extrême – dès les premiers instants du réveil – et pratiquement inébranlable, Peretti amplifie l'effet humoristique par la comparaison avec sa propre posture, où c'est plutôt le doute qui est constant. Toutefois, Peretti ne verse pas dans

<sup>134</sup> Lucie Joubert, 2013, « Humour des femmes – Enquête sur un objet non encore (formellement) identifié », conférence, Université du Québec à Montréal.

Au Québec, on peut penser au spectacle *100% vache folle* (2008) de Cathy Gauthier ou encore au spectacle *Le temps qui court* (2011) de Lise Dion, consacré en bonne partie à des blagues de *fat shaming* (Lucie Joubert, 2012, « Marie-Lise Pilote : réconfortante, c'est vrai ! », en ligne, <<http://artsites.uottawa.ca/luciejoubert/en/category/critique-de-spectacle/>>, consulté le 28 février 2016).

<sup>135</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Male Confidence ».

l'autodénigrement; elle enchaîne plutôt en présentant cette confiance masculine comme excessive et dangereuse :

I hate that when someone is just overconfident and it's in direct conflict with reality. [...] Because I'm so insecure I will start to just accept whatever they say. I just hate that confidence. I one time was driving on the freeway and I saw an old man driving on the shoulder of the road, but he was going 80 miles an hour and driving so confidently, that I was just like « That's a lane, I guess. I guess it's a lane »<sup>136</sup>.

Par cette anecdote, Peretti montre que la confiance excessive est non seulement déconnectée de la réalité, mais qu'elle affecte et transforme la perception de la réalité chez les autres, parfois de façon nuisible ou dangereuse. La confiance est ainsi politisée : les personnes ayant davantage de confiance – même mal placée – imposent leurs perceptions et leurs conceptions du monde. La répétition inversée de la phrase « That's a lane, I guess. I guess it's a lane » souligne la résignation consciente qui la pousse à déformer ses propres perceptions pour adopter celles, erronées, des autres.

Peretti ne se contente pas de souligner ce rapport de pouvoir. Elle incite à l'action en proposant une démarche de son cru :

Sometimes when I get really intimidated by someone's confidence, I have this little thing I'll do. When they're talking to me, I'll interrupt them and be like « Have you been crying? ». Really works. No matter where their head is at, it really brings them right back down... to Earth<sup>137</sup>.

À travers l'insertion inattendue de pleurs au milieu d'une conversation marquée par la confiance excessive, Peretti procède à une transposition humoristique en installant un élément dans un environnement contraire à sa nature. Le fait d'agir de façon incongrue déstabilise et conduit l'interlocuteur à se mettre brièvement en doute : la

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Ibid.*



réplique absurde constitue ainsi un antidote à l'absurdité de la confiance masculine excessive.

Dans un passage final non humoristique clôturant son spectacle, Margaret Cho politise également la confiance en soi en présentant le manque d'estime de soi comme un processus lié aux discriminations, qu'elles soient genrées, racisées ou d'orientation sexuelle :

And I have self-esteem, which is pretty amazing. Cause I'm not somebody who would necessarily have a lot of self-esteem as I am considered a minority. And if you are a woman, if you are a person of colour, if you are gay, lesbian, bisexual, transgender, if you're a person of size, if you're a person of intelligence, if you're a person of integrity... than YOU... are considered a minority in this world. And it's gonna be really hard to find messages of self-love and support anywhere, especially women's and gay men's culture. It's all about how you have to look a certain way, or else you're worthless. [...] For us, to have self-esteem is truly an act... of revolution. And our revolution... is LONG OVERDUE<sup>138</sup>.

Tout comme bell hooks, Margaret Cho considère l'estime de soi et la confiance comme des actes politiques<sup>139</sup>. La « Humane Humor Rule » d'Emily Toth, postulant que l'humour ne devrait jamais se moquer d'éléments que les gens ne peuvent changer, est en quelque sorte reformulée dans cet interlude à teneur davantage éditoriale qu'humoristique. La mésestime et la honte doivent conséquemment être combattues selon Margaret Cho, notamment par l'humour, comme elle le montre dans cette anecdote sur deux amis drag queens :

Allan and Jeremy were tough : they were teenage drag queens. You have to be tough to be a drag queen. Drag queens have to fight... everything. They have to fight homophobia, they have to fight sexism, they have to

<sup>138</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Long Overdue ».

<sup>139</sup> L'acte d'estime de soi dépasse le simple *empowerment* selon bell hooks puisqu'il transforme « our ways of looking and being, and thus creates the conditions necessary for us to move against the forces of domination » (bell hooks, 1995a, *op. cit.*, p. 160).

fight pink eye... Allan and Jeremy would get in fights at school everyday, and they would kick ass! It was like *Crouching Drag Queen Hidden Faggot*. [...]

- They call me « faggot », they call me « sissy ». I said : « Oh yeah, you forgot I'm also a model and an actress, so FUCK YOU TOO ». Allan and Jeremy believed in themselves when nobody else did. And I found that... extraordinary. They were big stars to me<sup>140</sup>.

Dans cet extrait, Cho n'utilise pas de procédé ou d'effet humoristique – hormis le jeu de mots « *Crouching Drag Queen Hidden Faggot* »<sup>141</sup> qui évoque la combativité de ses amis –, mais présente le processus de retournement de stigmates<sup>142</sup> auquel procèdent Allan et Jeremy. Les termes « faggot » et « sissy », connotés péjorativement par leurs collègues de classe, sont pleinement revendiqués. Allan et Jeremy opèrent une réappropriation du réel en reprenant l'identité qui leur est assignée et en lui ajoutant des traits positifs : ceux d'être également des modèles et des actrices. Cette réappropriation s'inscrit plus largement dans un processus de subjectivation, processus qui consiste à se désidentifier d'une identité restreinte et définie de l'extérieur dans laquelle des groupes sociaux sont confinés.

Ce processus de subjectivation constitue par ailleurs le ressort humoristique d'un numéro d'Hari Kondabolu. L'humoriste aborde la dépossession et la désidentification vécues par les esclaves africain-e-s-américain-e-s en évoquant un passage du roman *Roots* d'Alex Haley :

For the rest of you who are like « this is interesting, hum »... There is a book/mini-series by Alex Haley called *Roots*. And in *Roots*, a slave, Kunta

<sup>140</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Limited Dreams ».

<sup>141</sup> Un clin d'œil au film d'arts martiaux *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000), réalisé par Ang Lee.

<sup>142</sup> Le retournement de stigmates est un processus par lequel une personne ou un groupe revendiquent un terme péjoratif. Cette stratégie a été particulièrement utilisée par les communautés LGBTQ à travers les termes « queer », « gouine », « pédé » et « sorcière ». Aux États-Unis, le terme « nigger », insulte raciste, a été réapproprié par les communautés africaines-américaines.



Kinte, is brought to America, and is told his name is Toby. And he refused to be called Toby, so he is whipped repeatedly.

- Your name is Toby.

- Kunta Kinte.

*Whip!*

- Toby.

- Kunta Kinte.

*Whip!*<sup>143</sup>

Cette anecdote romanesque n'a en elle-même rien de drôle. Kondabolu s'en sert plutôt pour contextualiser une autre blague : sa surprise à entendre une femme noire répéter – de façon joyeuse – la phrase « Your name is Toby » à un jeune bébé blanc dont elle semble être la gardienne. Kondabolu sous-entend que cette phrase anodine est une revanche historique de la femme noire sur l'esclavage : elle chercherait ainsi à désidentifier le prénom original du bébé blanc pour lui assigner celui de « Toby », un esclave noir.

Kondabolu explicite par ce numéro le fait qu'une simple phrase entendue au quotidien a des échos et des significations différentes selon les cultures et les connaissances, et que conséquemment les sens de l'humour et la compréhension d'une blague ou d'une situation absurde sont modulés par ces cultures. Kondabolu rappelle de plus que le sens de l'humour n'est pas universel en soulignant, au tout début du passage cité (« For the rest of you who are like 'This is interesting, hum' »), l'absence de rires chez plusieurs personnes dans la salle. L'humoriste ne cherche pas à s'appuyer sur des référents supposés « universels » pour construire ses gags; il choisit plutôt d'expliquer les prémisses nécessaires à la compréhension de la blague et de critiquer la notion même d'universalité.

Kondabolu poursuit cette démarche en parlant du boxeur africain-américain Jack Johnson et du guitariste-surfeur blanc Jack Johnson. L'humoriste évoque le fait que,

---

<sup>143</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Toby ».

pour la forte majorité des étatsuniens blancs, le nom « Jack Johnson » renvoie exclusivement au guitariste. Kondabolu fait alors valoir que, pour d'autres personnes, le nom « Jack Johnson » rappelle plutôt les victoires du boxeur et représente une revanche sur l'esclavage subi aux mains des blancs. Le guitariste pop aux paroles sirupeuses n'a quant à lui aucune signification sociale :

Not the White acoustic-guitar playing Jack Johnson. I'm talking about the early twentieth century Black boxer Jack Johnson. The Jack Johnson whose two major hobbies were having sex with White women, and beating the fuck out of White men. THAT Jack Johnson. Not the White acoustic-guitar playing Jack Johnson... Who had no impact on race relations... And arguably has no redeeming social value... Unless you believe in nothing. Then he is a man who speaks to your beliefs. Now, I make fun of Jack Johnson, the White acoustic-guitar playing Jack Johnson, because he's harmless, right. He's also worthless.<sup>144</sup>

Le procédé de la comparaison est ici utilisé afin de souligner le fossé qui sépare la signification sociale et politique des deux hommes. La figure de Jack-Johnson-le-boxeur est ainsi présentée pour son impact sur les relations racisées, tandis que la figure de Jack-Johnson-le-guitariste est réduite à l'insignifiance par l'utilisation des termes « no redeeming social value », « nothing » et « worthless ». La blague permet au final de construire et de valoriser une identité dissidente qui refuse les référents historiques partagés par les Blancs. Ce passage situe par ailleurs Hari Kondabolu au sein du mode humoristique de l'insulte par sa stigmatisation des identités et des conceptions dominantes.

### **3.2.2 Relations au corps**

Outre l'estime de soi liée à l'identité, les trois humoristes traitent de l'estime de soi en relations avec le corps. Margaret Cho, Chelsea Peretti et Hari Kondabolu consacrent ainsi chacun-e un numéro aux menstruations. Leurs stratégies d'écriture consistent

---

<sup>144</sup> *Ibid.*



bien souvent en un double mouvement : un premier visibilisant les systèmes d'oppression par une observation pointue du quotidien et un second permettant une réappropriation de ce quotidien par le confessionnel, l'absurde ou la déconstruction.

Chelsea Peretti souligne ainsi que les menstruations constituent un sujet tabou en stand-up, notamment en raison de l'humiliation genrée :

It is weird being a female comedian 'cause you do hear people talking shit all the time. Like [voix grave] « Fucking female comedians, dude, they fucking suck. All they do is talk about their fucking period, man. Fuck that shit. I have discerning taste<sup>145</sup> ».

Dans cette prémisse, Peretti met d'emblée de l'avant le statut aliéné de la femme humoriste. Cette aliénation a pour source les propos moralisateurs prononcés par des hommes, propos qu'elle se fait un plaisir de caricaturer par le biais d'une imitation. Cette prémisse souligne implicitement l'hypocrisie de ces hommes par l'affirmation « I have discerning taste », qui met en opposition la prétention au bon goût et le mauvais goût de quantité d'autres blagues qui font rire ces hommes.

Peretti enchaîne ensuite en affirmant qu'elle a volontairement choisi de ne jamais parler de ses menstruations dans ses stand-up pour ne pas conforter le préjugé selon lequel « les femmes parlent toujours de leurs menstruations ». Elle souligne ainsi que les hommes dictent en partie les sujets que les femmes humoristes peuvent ou ne peuvent pas aborder. Peretti se réapproprie toutefois cette discrimination en évoquant un scénario où les humoristes masculins auraient des menstruations :

But what annoys me is just on principle, because I GUARANTEE YOU, if guys got their period, all right? Like just make that jump. If guys got their period, there's NO WAY a male comedian would be standing on stage right now bleeding out of his dick, okay?

---

<sup>145</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Women and Comedy ».

Just like bleeding, and he's just like, [voix grave] « I'm not gonna talk about it. I'm not gonna do it. It would be *déclassé*. I don't want to disrespect comedy like that. I said no. »

You know? If guys got their period, 90% of stand-up comedy would just be people running around like, « I was bleeding out of my diiiiiiiiiiiiick! What the fuck?! Drip, drop, drip, drop, drip, drop, drip, drop, drip, drop! »<sup>146</sup>

Par le biais du procédé de la transposition, Peretti met en exergue le traitement genré à l'oeuvre dans la scène humoristique. Si les hommes avaient des menstruations, le sujet ne serait plus tabou et honteux, mais omniprésent et source de fierté pour les hommes, qui en parleraient de façon abusive<sup>147</sup>. Au final, Peretti procède à une prétérition, c'est-à-dire qu'elle dit qu'elle ne va pas aborder un sujet pour mieux attirer son attention sur lui<sup>148</sup>.

Cho partage une frustration similaire à celle de Peretti sur les menstruations. Cho s'appuie pour sa part sur l'une des figures les plus célèbres de l'humour stand-up, l'humoriste Richard Pryor, pour justifier qu'elle puisse aborder le sujet : « I didn't know if I was to talk about menstruations. But I thought, 'I bet if Richard Pryor had his period, he would talk about it'. So I felt justified »<sup>149</sup>. La prémisse de Cho met également en exergue le traitement genré à l'oeuvre, mais le fait à travers une comparaison avec la figure d'autorité que constitue Richard Pryor plutôt qu'à travers

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Barreca évoque une observation similaire faite par Gloria Steinem: « In a piece that seems a presage to Mo and Cathy's sketch, Gloria Steinem wrote an essay in 1978 called "If Men Could Menstruate". Steinem posed a situation where 'if suddenly, magically, men could menstruate and women could not'. What would happen? According to Steinem, 'Menstruation would become an enviable, boast-worthy event'. Steinem goes on to describe a world where men would 'brag about how long and how much. Boys would mark the onset of menses, that longed-for proof of manhood, with religious ritual and stag parties. [...] Military men, right-wing politicians, and religious fundamentalists would cite menstruation (*men*-struation) as proof that only men could serve in the Army ('You have to give blood to take blood'). » (Regina Barreca, *op. cit.*, p. 167)

<sup>148</sup> Olivier Reboul, *op. cit.* p. 241.

<sup>149</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Heavy Flow ».



une exagération<sup>150</sup>. Elle poursuit dans une veine similaire à Peretti en affirmant que les menstruations deviendraient une obsession si elles étaient vécues par les hommes :

Sometimes, straight men freak out when I talk about my periods. I don't talk about it that much... considering how much it happens. I barely mention it. But I guarantee if straight men had their period... you would never hear the end of it!

Oooow fuck man! I can't believe I'm in my period again, that's fucked up! I already got it last month, what the fuck? Dude, I fucking knew I was gonna get it, I fucking knew I was gonna get it, I fucking knew I was gonna get it, I fucking knew I was gonna get it too, I knew I was gonna get it, I knew I was gonna get it.<sup>151</sup>

Le caractère obsessionnel qu'auraient les hommes à parler des menstruations est ici marqué par la répétition exagérée des mêmes expressions. Tout comme Peretti utilise l'expression « man » quand elle imite les hommes, Cho utilise l'expression « dude ». Ces expressions, accompagnées de sacres, peuvent évoquer d'une part le caractère abruti de certains hommes, mais également une certaine solidarité masculine à l'œuvre dans le processus d'humiliation lié aux menstruations.

À la différence de Peretti, Cho opère une distinction en attribuant ces propos surtout aux hommes hétérosexuels. Elle se distingue également en privilégiant un registre humoristique plus obscène dans les comportements que les hommes hétérosexuels auraient s'ils avaient des menstruations :

Because you know, they would never have protection. They would be using old socks. Coffee filters.

- Dude, let me get that sport section when you're done!

---

<sup>150</sup> Richard Pryor est considéré par plusieurs comme le meilleur humoriste stand-up. Sa démarche artistique s'inscrivait dans le sillage de Lenny Bruce et Mort Sahl et « consisted of open explorations of race and ethnicity, a testing ground of taboo language and topics, and confessions involving an unusually intimate relationship with the audience » (Matthew Daube, 2009, « Laughter in Revolt : Race, Ethnicity, and Identity in the Construction of Stand-up Comedy », thèse de doctorat, Stanford University, p. v).

<sup>151</sup> *Ibid.*

Every bachelor appartement... would look like a murder scene.<sup>152</sup>

Cho exagère ici un trait attribué aux hommes hétérosexuels célibataires – la nonchalance et l'irresponsabilité – pour les ridiculiser tout en valorisant les femmes qui se font discrètes avec leurs menstruations.

Hari Kondabolu aborde quant à lui le stigmate de la perte de contrôle des humeurs qui accompagne les menstruations. Ce stigmate est présenté comme une excuse commode pour justifier la non-délégation de pouvoirs et de responsabilités aux femmes :

We've never had a female president in this country. And a big reason for that is that we have men in this country that are so sexist that they say things like [voix grave] « Well, we can't elect a woman, cause you know what's gonna happen if we elect a woman. Right? Once a month, she's gonna have her period and have PMS and go crazy. She'll ruin the country! ».

There are men who actually believe this. There are men who actually believe that a woman because of her biology has her judgement impaired once a month. Well I'm a man who happens to have a penis and testicles, and MY judgement is impaired, like every 5 to 7 minutes, man.

And I'll be honest with you : I wake up some mornings with my judgment impaired.<sup>153</sup>

Kondabolu répond au stigmate non pas en évoquant le traitement genré à l'oeuvre, mais en soulignant que l'argument « biologique » utilisé pour discriminer et éloigner les femmes du pouvoir peut tout aussi bien s'appliquer aux hommes et leurs prétendues « pulsions sexuelles incontrôlables ». Le procédé humoristique utilisé est l'exagération jusqu'à l'absurde : si le jugement des femmes ne peut pas être réduit à leur cycle menstruel, celui des hommes ne peut être réduit à leurs érections matinales. L'argument biologique est ainsi déconstruit et n'apparaît plus valable. De plus, en

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « A Feminist Dick Joke ».



prémisse, cet argument est mis en opposition avec une explication socio-historique : le sexisme des hommes états-uniens. Kondabolu nomme ainsi une discrimination systémique que Cho et Peretti ne mentionnaient pas de façon explicite.

Les trois humoristes procèdent au final à un renversement des stigmatisations : ce ne sont plus les femmes qui sont stigmatisées, mais les hommes et leur sexisme. Leurs numéros évoquent également la frustration d'avoir à garder certaines expériences pour soi, à situer certains sujets en territoire tabou. Leurs stratégies d'écriture ne sont pas sans rappeler les réflexions de Regina Barreca sur les deux poids deux mesures genrés et policés dans l'expression des plaintes :

The world tells us that it's all wrong to complain, but that we can secure permission to complain as long as we don't seem self-pitying and narcissistic. In other words, we get permission to talk about ourselves if we present our pain in such a way that it will not disturb others. « If men complain about their lives », says one woman, who reads scripts for a major motion picture company, often it can be called tragedy. But when women complain, they're not being universal : they're being neurotic women. [...] With men it appears a crisis of existential conflicts. With women it appears hormonal.<sup>154</sup>

Cette dissymétrie dans le traitement des relations au corps vise, comme le souligne Barreca, l'universalisation de certaines représentations : celles des hommes blancs cisgenres et hétérosexuels. Ces représentations postulées universelles forment les référents sur lesquels se construisent les blagues et « LE » fameux sens de l'humour. Autrement dit, la forte majorité des blagues sont produites par et pour ces hommes blancs cisgenres et hétérosexuels<sup>155</sup>.

<sup>154</sup> Regina Barreca, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>155</sup> Cette dissymétrie en faveur des hommes a été répertoriée dès les années 1960 par G. Legman : « In an 800-page book, *No Laughing Matter*, first published in 1968, G. Legman catalogues literally hundreds of sexual jokes and analyzes them under such headings as « The Overlarge Vagina » and « Jealousy of Male Urination ». Legman's book is certainly thorough. It is also unhesitatingly, unapologetically, and so therefore unimaginatively, masculine. The sexual jokes are male-centered

### 3.2.3 Universalisation des représentations

Au-delà des relations au corps, ce processus d'universalisation a des conséquences. L'universalisation exclut ou marginalise ainsi les représentations « autres » et les réduit souvent à des modèles stéréotypés. Pour Margaret Cho, cette universalisation ne la prédisposait pas au métier d'humoriste, même si c'était précisément son rêve d'enfant :

I do enjoy being a comedian. I've been a comic for a long time. I always wanted to do this ever since I was a kid. But I never saw Asian people on television or in the movies, so my dreams were somewhat limited. I would dream :

- Maybe someday... I can be an extra on *M.A.S.H.* Maybe someday... I could play Arnold's girlfriend on *Happy Days*. Maybe I could play a hooker in something.

I'd be looking in the mirror :

- Sucky fucky two dollar. Me love you long time.<sup>156</sup>

Cho souligne en prémisses la rareté des personnages asiatiques dans les productions humoristiques états-uniennes en énumérant leur présence tokenisée<sup>157</sup> au sein de ces productions, et plus largement dans les films où leur rôle est restreint à celui de travailleuses du sexe. Cho évoque en prémisses un rêve d'enfant auquel plusieurs personnes peuvent s'identifier : celui de devenir des acteurs ou actrices célèbres. Toutefois, alors que les enfants blancs peuvent apprendre par cœur les répliques de personnages qui leur ressemblent, Cho fait valoir par le biais d'une comparaison

---

sexual jokes. Women are completely 'Other', in that they are the object of the jokes told, participants who are not invited to partake of the laughter » (*ibid.*, p. 154).

<sup>156</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Limited Dreams ».

<sup>157</sup> Le tokénisme, aussi appelé « le principe de la Schtroumpfette », est « the practice of including one or a few members of a minority in a group, without their having authority or power equal to that of the other group members. It functions to place a burden on an individual to represent all others like her » (« Tokenism », *Geek Feminism Wiki*, en ligne, <<http://geekfeminism.wikia.com/wiki/Tokenism>>, consulté le 30 avril 2016). Cette pratique courante est entre autres ridiculisée par le personnage de « Token Black » dans *South Park*. « Token » est le seul enfant noir de l'école primaire où évoluent les protagonistes.



humoristique que les personnes auxquelles elle s'identifiait étaient réduits à une seule réplique qui les représentaient en tant qu'objet sexuel. Cette réplique – obscène et à peine caricaturée<sup>158</sup> – qu'elle pratique devant son miroir fait valoir que ses rêves sont bel et bien limités par le racisme. Cette réplique, débitée dans un anglais approximatif, souligne de plus que les personnages féminins asiatiques sont présentés comme des « étrangers » dans l'imaginaire cinématographique anglo-saxon et que leur prestige culturel ainsi que leur pouvoir discursif sont presque nuls.

Kondabolu consacre également un numéro complet à cette inclination des industries culturelles à restreindre les personnes racisées à certains rôles précis en fonction de leur apparence. Kondabolu partage ainsi les paroles des directeurs de casting qui, bien qu'ayant vu ses performances, lui proposent des rôles ne prenant pas du tout en compte la teneur de son humour et son apparence d'intellectuelle, mais une perception limitée basée sur sa seule couleur de peau :

You get a general sense of what I do. So it's always interesting when I go to casting offices, talk to casting directors who have seen my stand-up, and they will say things like :

- Really funny, really unique point of view. We have a role that I think would be perfect for you. It's the role of a convenience store clerk in a Deli. Can you do accents? Are you comfortable?
- What part of my act did you like exactly?
- Your skin is so beautiful.
- Coco butter, thank you.<sup>159</sup>

Dans cette prémisse, Kondabolu partage avec ironie son exaspération devant la prédominance de ce *typecasting* raciste. Malgré ses numéros d'humour traitant entre autres du racisme, Kondabolu se voit offrir un rôle stéréotypé pour un homme

---

<sup>158</sup> Cette réplique, « Sucky fucky two dollar. Me love you long time » est tirée presque mot pour mot du film *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick. Cette réplique, notoire aux États-Unis pour se référer aux travailleuses du sexe, a été reprise entre autres dans des épisodes des séries humoristiques *South Park* et *Family Guy*.

<sup>159</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « List of Roles I'd Be Perfect For ».

d'origine indienne aux États-Unis : celui de commis de dépanneur, à la manière du personnage d'Apu dans la télésérie *The Simpsons*<sup>160</sup>.

Plutôt que d'être offusqué par le racisme du directeur de casting, Kondabolu se réapproprie dans un premier temps le compliment-stigmate en affirmant qu'il a une belle peau en raison du beurre de noix de coco qu'il utilise. Kondabolu poursuit dans un deuxième temps cette réappropriation en énumérant trois rôles pour lesquels il serait parfait en fonction de son apparence et de la teneur de ses numéros : 1) celui d'un jeune professeur de sociologie dans une école de *liberal arts* au Vermont; 2) celui d'un mutant combinant plusieurs caractéristiques (anxiété, insomnie, dépression) des personnages de *Winnie the Pooh Land*; 3) celui d'un ancien militant de gauche radicale qui a fait des compromis, et qui élève à présent ses trois enfants en banlieue de New York. Le procédé humoristique utilisé est alors un recadrage qui permet à Kondabolu d'illustrer que son casting n'est pas unique et restreint, mais peut être multiple et original. Par sa créativité, il souligne du même coup le manque brutal d'imagination présent dans l'industrie cinématographique.

Ce *typecasting* articulé autour de modèles universels blancs agace Kondabolu, qui en vient, dans le numéro « White Chocolate Joke », à aimer le chocolat pour des raisons politiques :

Because in America, White is still the default. Despite how diverse the country is, the average Amercian is still seen as White. We see that on television, we see that on film, we see that in media. The average American is seen as White. That's why I love chocolate. Because when

---

<sup>160</sup> Dans une capsule produite pour *Totally Biased with Kamau Bell*, Kondabolu affirme d'ailleurs qu'Apu constituait pendant de nombreuses années le seul référent indien pour l'ensemble de la communauté indienne aux États-Unis : « Apu, a cartoon character voiced by Hank Azaria, a White guy. A White guy doing an impression... of a White guy making fun of my father. If I saw Hank Azaria do that voice at a party, I would kick the shit out of him » (« Mindy Kaling, Apu & Indian Americans », en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ktQH78FNCfs>>, consulté le 28 février 2016).



you first think of chocolate, you think of something brown. And if you think of white chocolate first... you're a fucking racist. [...]  
 [voix grave de publicitaire] - Do you love the taste of chocolate, but can't stand looking at it? Well then try some white chocolate! It's from the people who brought you White Jesus.<sup>161</sup>

Kondabolu utilise ici le procédé humoristique de l'incompabilité logique pour rassembler deux éléments discordants : le chocolat et les questions raciales. Ce procédé lui permet de souligner l'absurdité d'adopter systématiquement des représentations blanches, que ce soit au cinéma ou dans les croyances religieuses. Dans le cas des représentations de Jésus, Kondabolu privilégie une stratégie d'écriture proche de la maïeutique<sup>162</sup>. Kondabolu rapporte ainsi un échange qu'il a eu avec un spectateur suite à sa « White Chocolate Joke » :

- I don't agree with you. I think Jesus was White.
- That's fine. You can believe whatever you want to believe. [...] But the facts are the facts : both Jesus' parents are from the Middle East, for all instances and purposes they were Brown. Two Brown people cannot create... a fucking Swedish tennis player. [...]
- And I explained this to him. And he's like :
- Look, I'm not an idiot. [...] I understand what you're saying. But here's the thing : Jesus' mother Mary, she's from the Middle East, she can be Brown; but his father, his father wasn't Joseph, right, his father was God, and God as we all know... is White.
- Now, I should have walked out of the room at this point, but I didn't. Because I wanted to know how this future joke was going to end. And I said :
- You do realize what you're saying is absurd, right? Mixing Brown and White doesn't create White. Any child... or racist can tell you that. I mean... that's the way this country has historically worked. But let's say I was to agree with you that somehow a Brown woman and a White man were able to create a White Jesus. I would only agree that Jesus Christ is White, if you agree that Barack Obama is as White as Jesus Christ.

<sup>161</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « White Chocolate Joke ».

<sup>162</sup> La maïeutique est une « [m]éthode par laquelle Socrate, fils de sage-femme, se flattait d'accoucher les esprits des pensées qu'ils contiennent sans le savoir » (Le Petit Robert, 1989, Paris : Dictionnaires Le Robert, p. 1130). Cette stratégie d'écriture est celle utilisée par Kondabolu dans plusieurs de ses numéros.

And after presenting this man with is own logic, I think it's pretty fair to assume that this man was so racist... that he no longer believed in God.  
Mission accomplished.

Ce long extrait est éloquent à plusieurs égards. Il ne contient, à l'exception d'une insulte envers l'homme (« Any child... or racist can tell you that ») et d'un rapprochement entre la figure occidentale de Jésus et la figure du joueur de tennis Bjorn Borg, aucun procédé classique d'humour<sup>163</sup> : la blague réside plutôt dans la maïeutique humoristique, dans l'échange où la croyance du spectateur est explicitée, puis déconstruite. Alors que le postulat raciste sur lequel s'appuie la croyance de l'homme est considéré comme suffisamment offensant pour que Kondabolu quitte la pièce sans discuter, celui-ci choisit de poursuivre la conversation « parce qu'il souhaite connaître la fin de cette blague ». Kondabolu considère ainsi que les croyances racistes sont en elles-mêmes des absurdités qui méritent d'être écoutées pour être mieux déconstruites. Kondabolu applique ici la « Humane Humor Rule » d'Emily Toth en attaquant non pas une caractéristique que l'homme ne peut changer, mais une croyance qu'il peut transformer. La chute de la blague est d'ailleurs que la croyance suprémaciste blanche de l'homme est si forte qu'elle le conduit non pas à transformer son racisme, mais à renier ses croyances religieuses.

Chelsea Peretti aborde quant à elle l'universalisation des représentations en parlant de la place des femmes au sein de la scène humoristique du stand-up, et plus généralement de l'humour :

Sometimes when I do interviews, which is constantly, people will ask me, you know, « You're a woman and you do comedy. Question mark. »  
Like, that's the whole question.  
And I never know what to give them, what they want. I don't know how to describe what it's like. The best I can do is like, you're up on stage, and

---

<sup>163</sup> Les procédés classiques d'humour sont ceux utilisés le plus souvent et figurant au sein du tableau 2.1.



you're telling jokes, and the whole time, in between your legs, you have a pussy.  
 Sometimes the jokes are going great, you still have one.  
 Other times they're going... ugh... you still have that same set of genitals.  
 It's like it's haunting your every move... no matter what ideas you might be expressing. It's creepy. Like watch – [grognements] still there.<sup>164</sup>

Dans cet extrait, Peretti procède à une transposition inversée : alors que la question posée sous-entend que la présence de femmes en humour est l'équivalent de « mettre un élément donné dans un environnement contraire à sa nature »<sup>165</sup>, Peretti embrasse totalement cette croyance en l'explicitant jusqu'à l'absurde, et en confirmant de façon ironique son expérience personnelle de femme humoriste. L'utilisation des termes « haunting your every move » et « creepy » amplifient la surprise – voire l'horreur – de constater que les femmes (ici essentialisées) peuvent faire de l'humour. Peretti feint elle-même l'étonnement d'être une femme humoriste pour mieux se moquer de ce stéréotype. Cette transposition inversée, ce renversement de la question « You're a woman and you do comedy? », constitue ainsi une façon de ridiculiser par l'absurde la croyance sexiste tenace selon laquelle les femmes ont peu ou pas d'humour.

Dans un autre numéro, Peretti poursuit son attaque contre l'universalisation de l'humour par les hommes en abordant l'objectification « classique » du corps des femmes par les humoristes stand-up par le biais des deux objets scéniques accompagnant tous les numéros stand-up : un micro et un tabouret. Cette objectification met en scène un humoriste imitant une relation hétérosexuelle à l'aide du micro en guise de pénis et du tabouret en guise de partenaire sexuelle :

Male comedians get to have so much fun. They get to do stuff where they talk about having sex with a girl. They'll do a joke, « Oh, I was having sex with this girl ». They'll act it out on the stool. Be like... [grognements]

<sup>164</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Women and Comedy ».

<sup>165</sup> Luc Boily, *op. cit.*, p. 485.

« I was having sex with this girl. I was fucking this girl. I was like – [bruits sexuels exagérés] ».

They're like – they'll always use the mic as their dick. They're like...

[Chelsea Peretti positionne alors le micro à la hauteur de ses organes génitaux, puis fait balancer le micro contre les barreaux du tabouret.]

I'm always just so blown away by their creativity. I want in! You know.

So, I've been kind of working on my own version of this classic bit... where I just passively take it from the stool.

So, in my version, hum, you know, I would be like, « So, I was fucking this guy... ».

[Chelsea Peretti raidit alors ses bras et ses jambes et s'immobilise complètement pendant quelques secondes.]

Then things got a little crazy.

[Chelsea Peretti pivote alors son corps raidi pour faire dos à l'auditoire pendant quelques secondes.]

That's my take on a CLASSIC. That's it. That's my take.<sup>166</sup>

Encore une fois, Peretti met en évidence le grotesque de l'objectification du corps des femmes en choisissant d'embrasser complètement cette représentation universalisée, aussi absurde qu'elle puisse être. Elle souligne dans un premier temps de façon ironique le manque d'imagination de ses collègues à travers l'antiphrase « I'm always so blown away by their creativity », puis incarne ensuite ce manque d'imagination en imitant le tabouret faisant l'amour dans une position parfaitement figée.

Outre les procédés humoristiques qu'elle mobilise, cette blague est intéressante par son méta-humour. La compréhension de cette blague repose ainsi sur un référent partagé par les personnes bien au fait des procédés et effets humoristiques récurrents en stand-up. Peretti prend d'ailleurs le temps d'insérer au sein du numéro ce référent propre à la culture stand-up afin de rendre sa critique accessible à l'ensemble de l'auditoire. Sa représentation parodique a de plus un effet humoristique sur le long terme, car il est possible que les personnes de l'auditoire qui auront assisté au numéro ne pourront désormais s'empêcher d'esquisser un sourire moqueur dès qu'elles

---

<sup>166</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Male Confidence ».



verront un humoriste reproduire l'objectification de la femme à l'aide d'un tabouret ou d'un autre objet.

### **3.2.4 Normes et comportements**

Au-delà des représentations universalisées, les humoristes s'attaquent aux systèmes d'oppression qui se manifestent dans les normes et comportements du quotidien.

#### **3.4.2.1 Sexisme ordinaire : relations intimes**

Margaret Cho et Chelsea Peretti consacrent ainsi de nombreuses blagues au sexisme ordinaire, celui qui se manifeste au quotidien à travers « des mots, des gestes, des comportements ou des actes qui excluent, marginalisent ou infériorisent les femmes »<sup>167</sup>. Elles rejettent toutes deux le comportement consistant à donner des fleurs aux femmes. Lors de son entrée en scène, Peretti fait valoir cette posture en bottant dans la foule tous les bouquets de fleurs lancés sur scène<sup>168</sup>. Cho partage pour sa part son irritation à devoir s'occuper des fleurs qui lui sont offertes par un amant :

He was always bringing me flowers, and cards, and candies. And... I just didn't want all this shit in my house! I just think that's annoying, when they bring flowers, and you're like :  
- Now I fucking have to find a vase now, great!<sup>169</sup>

Plutôt que d'être acceptés avec enthousiasme, les cadeaux offerts sont refusés avec fermeté. À travers plusieurs anecdotes, Cho et Peretti attirent l'attention sur le fait que les relations intimes sont structurées pour répondre aux besoins et attentes des hommes. Margaret Cho déconstruit par exemple le mythe selon lequel les femmes ont plus de difficulté que les hommes à atteindre l'orgasme :

---

<sup>167</sup> Brigitte Grésy, « Qu'est-ce que le sexisme ordinaire ? », en ligne, <<http://www.sexismeordinaire.com/qu-est-ce-que-le-sexisme-ordinaire>>, consulté le 30 avril 2016.

<sup>168</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Introduction ».

<sup>169</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Hershey's Kiss ».

[voix grave] - What's wrong with you? Why can't you fucking... COOOOOOOME... when I fuck you. What's wrong with you? Why can't you fucking... COOOOOOOOOOOME... when I fuck you.  
 - Because. I can't... COOOOOOOOOOOME... when you fuck me. [...]  
 It's just that... it has been my experience in having sex with some straight men that I KNOW the sex is over... when HE-GETS-OFF. And... I don't accept that. I wanna have an orgasm.<sup>170</sup>

Ce numéro, dont une superbe version a été proposée vingt ans plus tôt par Bette Midler<sup>171</sup>, fait valoir que les relations sexuelles sont modulées en fonction des hommes, et que ces derniers s'impatientent rapidement et rejettent la faute sur les femmes qui n'arrivent pas à atteindre l'orgasme. Cho souligne l'intériorisation profonde de cette norme en insistant sur les termes « I KNOW » et « HE-GETS-OFF ». Dans cet extrait, le mouvement *setup/punchline* est inversé : c'est davantage la prémisse qui est teintée d'humour lorsque Cho ridiculise par le biais d'une imitation le travail de culpabilisation de son amant. Le punchline humoristique habituel est alors remplacé par un punchline éditorial : son refus de la culpabilisation couplé à une revendication afin que les relations sexuelles soient aussi articulées autour de ses orgasmes.

### 3.2.4.2 Sexisme ordinaire : normes de beauté

Cho et Peretti traitent également du sexisme ordinaire par le biais des normes de beauté proposées ou imposées aux femmes. Cho partage ainsi les troubles alimentaires qu'elle a développés en raison des normes sociales stigmatisant la prise de poids et valorisant les corps des femmes participant aux concours de beauté :

<sup>170</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Being Close ».

<sup>171</sup> « I was in bed one night, when my boyfriend Ernie said to me :

- Soph, how come you never tell me when you're having an orgasm?

I said :

- Ernie, [because] you're never around! » (Bette Midler, 1985, « Taking Aim », *Mud Will Be Flung Tonight*, Atlantic Records).



I was 10 years old, and [my father] would never let me watch television. But he would make me watch beauty pageants. And I would stay way passed my bedtime so I could see what women were supposed to look like. And when I lost weight he was SO happy, and when I gained weight, I became... invisible to him. And it taught me that if you were thin, then you-are-lovable. And I just wanted to be loved. So, from the age of 10, I was anorexic, and bulimic, and I almost died from it.<sup>172</sup>

Dans cette longue prémisse, Cho montre que les normes sociales de minceur étaient si importantes pour son père qu'elles lui permettaient de contourner certaines règles – interdiction de télévision et heure de coucher – pour s'imprégner de « what women were supposed to look like ». Cho expose sa vulnérabilité et construit une tension dramatique en racontant qu'elle est pratiquement morte dans son désir de se conformer à ces normes sociales de *fat shaming*. Cette tension dramatique sera relâchée quelques secondes plus tard dans le punchline grâce à une exagération par l'absurde de ses problèmes de boulimie : « And you inhale everything in the refrigerator : cakes, spaghetti, hot dogs, mayonnaise. I ate my best friend »<sup>173</sup>.

Peretti traite quant à elle de l'autodévalorisation et des perceptions de laideur ressenties lorsqu'elle regarde au quotidien sur les réseaux sociaux les photos omniprésentes de mannequins, d'actrices ou de « belles personnes ». Peretti ridiculise d'abord l'hypocrisie des personnes qui affirment être insensibles à ces photos et aux normes de beauté, notamment à travers des mouvements tels que le hashtag #nomakeup :

[W]hen they post the photos, they'll always make a big announcement. In the caption, they'll be like, [voix prétentieuse] « In the following photograph, I, Cassandra... am not wearing any makeup! ». [...]

---

<sup>172</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Food Issues ».

<sup>173</sup> *Ibid.*

It just annoys me too because in the no-makeup photos, they never fully look shitty. Like they're always still in the splits, in a bikini or something like « No makeup! ». It's like, partial credit.<sup>174</sup>

Peretti s'appuie ensuite sur cette première observation moqueuse, cette prémisse, pour attaquer deux cibles : les hommes et les femmes qui participent à reproduire cette norme. Elle égratigne dans un premier temps les hommes complimentant les femmes du hashtag #nomakeup à la manière d'un chevalier preux et s'attirant bien souvent tous les éloges<sup>175</sup>, puis elle propose une action pratico-pratique aux femmes pour écorcher à leur tour les femmes hypocrites :

If you really want to piss off a really hot girl, like a model-hot girl, go onto her social media, find a photo where she looks smoking hot, and you're just a regular girl. Go onto her comments and just be like « People say I look just like you ».  
She'll be like « Nooooooooo! ». <sup>176</sup>

Une stratégie d'écriture distingue ainsi Margaret Cho et Chelsea Peretti dans leur rejet des normes de beauté. Alors que les deux condamnent explicitement ces normes, Margaret Cho ancre son humour dans l'acceptation de soi – souvent autodérisoire – des personnes opprimées tandis que Chelsea Peretti opte pour un angle d'approche plus incisif ciblant les personnes en position de privilège.

<sup>174</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Ugliness ».

<sup>175</sup> Un exemple récent de ce type d'action masculine louangée par les médias est la polémique sexiste autour de l'édition 2016 du Festival de bande dessinée d'Angoulême. Si un collectif féministe de bébéistes avait critiqué la sélection sexiste des 30 finalistes, c'est seulement lorsqu'un homme a appuyé leur démarche que leurs revendications ont commencé à circuler dans les médias. L'une des signataires résumait la situation ainsi : « [s]i un seul homme s'empare de nos revendications, il est vu comme le chevalier à la rescousse des princesses et déclenche l'admiration » (Charlotte Lazimi, 2016, « Sexisme à Angoulême : des auteures regrettent l'absence de *mea culpa* du festival », en ligne, <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/sexisme-a-angouleme-retour-sur-une-polemique-en-cinq-actes\\_1751474.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/sexisme-a-angouleme-retour-sur-une-polemique-en-cinq-actes_1751474.html)>, consulté le 15 janvier 2016).

<sup>176</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Ugliness ».



### 3.4.2.3 Privilèges des hommes

Les trois humoristes font également valoir que les privilèges<sup>177</sup>, comme les normes, ne sont pas des éléments statiques ou passifs qui font partie du décor social : ces normes et privilèges, bien que parfois difficiles à percevoir, sont actifs au quotidien. Pour aider à percevoir ces privilèges, les trois humoristes utilisent le combo prémisses-visibilisation/punchline-réappropriation.

Chelsea Peretti consacre ainsi plusieurs blagues aux privilèges masculins. Elle traite d'abord du rôle passif des hommes dans l'éducation des enfants :

I'd like to make an impression of my dad. But I don't have a newspaper and five hours to spare.

I was so excited when this show was put in *The Chronicle*<sup>178</sup>, 'cause I was like « He will have to acknowledge my existence ». <sup>179</sup>

Peretti souligne de façon succincte mais éloquente la négligence et l'indifférence de son père à son égard en opérant un renversement : alors qu'elle annonce qu'elle fera une imitation de son père, elle rectifie aussitôt en n'en faisant rien et crée une tension, une attente chez le public. L'excuse qu'elle donne ensuite – l'imitation consisterait à lire le journal pendant cinq heures – apparaît alors absurde puisque cette imitation sur scène ne durerait que quelques secondes. Cette excuse rend encore plus absurdes les quelques secondes que son père refusait de lui accorder lorsqu'elle était enfant, absurdité qui relâche la tension humoristique créée. La critique de la blague est ainsi orientée vers son père, un homme tellement centré sur lui-même et inaccessible que

---

<sup>177</sup> Les privilèges peuvent être définis comme « a set of unearned benefits given to people who fit into a specific social group » (Sian Ferguson, « Privilege 101 : A Quick and Dirty Guide », *Everyday Feminism*, en ligne, <<http://everydayfeminism.com/2014/09/what-is-privilege/>>, en ligne, consulté le 30 avril 2016), des avantages structurels issus des systèmes d'oppression.

<sup>178</sup> Le *San Francisco Chronicle* est un journal quotidien publié à San Francisco. Il est l'un des journaux les plus lus en Californie.

<sup>179</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Marriage and Family ».

Peretti ajoute, en *tag-punchline*, que la seule façon d'entrer en communication avec lui est d'apparaître dans le journal.

Peretti poursuit cette critique des privilèges masculins dans les tâches ménagères en abordant les nombreuses télérealités et téléséries contemporaines mettant en scène des femmes au foyer :

I'll watch the « housewives » reality shows, um... just looking for a morsel of inspiration. I remember when those shows first started airing, like 18 years ago, I remember being like « Oh, my God. I forgot being a housewife was still an option for women ».

I was like « Fuck, I should have done that! ». I took a wrong turn. That is so awesome. Someone else works and then you do not work? Like, why did women ever stop doing that on any level? Why did we phase that out? Just out of dignity?

I'm not trying to be rude. If any of you guys are housewives, « I'm sure it's a lot of work » but, YOU SHOULD BE PAID A WAGE!<sup>180</sup>

La prémisse de Peretti dans cet extrait est que le modèle de femme au foyer valorisé par les télérealités est rétrograde. L'exagération est ici utilisée pour faire valoir que ce modèle est tellement réactionnaire que Peretti avait oublié qu'il pouvait constituer une option. Encore une fois, Peretti choisit le procédé de la confirmation ironique en affirmant qu'elle aurait dû suivre ce modèle. Ce procédé lui permet de formuler avec ironie le préjugé selon lequel le travail ménager n'est pas un vrai travail, et que les femmes devraient pratiquement se compter chanceuses de réaliser ce type de travail non rémunéré. Par sa naïveté feinte, Peretti fournit également un argument en défaveur de ce modèle relationnel patriarcal quand elle pose les questions rhétoriques « Why did we phase that out? Just out of dignity? ». Elle complète enfin son numéro en soulignant avec ironie l'aspect genré de ce débat en mentionnant que la proportion grandissante d'hommes au foyer a entraîné (comme par hasard!) une soudaine revendication pour un salariat ménager dans l'espace médiatique et politique,

---

<sup>180</sup> *Ibid.*



revendication portée par les féministes depuis les années 1970<sup>181</sup>. Le travail ménager semble ainsi reconnu comme un travail seulement lorsque les hommes s'en occupent.

#### 3.2.4.4 Privilèges des personnes blanches

Kondabolu visibilise quant à lui les privilèges des personnes blanches aux États-Unis à partir d'un quiproquo du quotidien sur les besoins des personnes de couleur :

Just the other day I went to the supermarket to get some more coco butter, when I noticed the coco butter HAD BEEN MOVED to the « ethnic needs » section of my supermarket. I, of course, was confused by this, 'cause when I saw « ethnic needs » I thought :

- Great! End of police brutality, more access to health care, more educational opportunities. Finally the day has arrived in America! I'm surprised it's at the supermarket.

It wasn't. It was just shampoo, hair relaxers and coco butter. Nothing had changed... in America.<sup>182</sup>

À partir d'un quiproquo, cette courte blague formule une critique de la suprématie blanche aux États-Unis à l'aide d'un cocktail de procédés et d'effets humoristiques. L'insistance sur l'expression « ethnic needs » cherche dans un premier temps à ridiculiser cette expression, dont la portée est jugée problématique. Plutôt que de la critiquer directement, Kondabolu crée une surprise par le biais d'un recadrage : sa confusion de ne pas trouver, dans la section « ethnic needs », des éléments répondant aux besoins réels des communautés culturelles et immigrantes. Des besoins articulés autour des discriminations racistes systémiques dont elles font l'objet et que Kondabolu prend le soin d'énumérer : profilage social et répression politique, accès réduit aux soins de santé et à l'éducation. Kondabolu utilise de plus une transposition inversée pour illustrer l'incohérence que les « ethnic needs » ne soient pas ceux formulés par les communautés « ethniques » elles-mêmes, mais ceux – liés à

---

<sup>181</sup> Louise Toupin, 2014, *Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)*, Montréal : Remue-ménage, 451p.

<sup>182</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « My White Chocolate Joke ».

l'hygiène personnelle – formulés par les communautés privilégiées (blanches). En rassemblant les éléments discordants que sont les épiceries et les revendications politiques, Kondabolu utilise le procédé de l'incompabilité logique.

Un autre privilège auquel s'attaque Kondabolu est le racisme ordinaire véhiculé au quotidien de façon non intentionnelle ou bien intentionnée. Kondabolu met ainsi fréquemment en scène des conversations qu'il a eues ou entendues avec des personnes inconnues, notamment dans cet extrait où il aborde le stéréotype des « Asiatiques bien élevé-e-s » :

I was sitting on a bus a couple of years ago, I was overhearing a conversation this older White lady was having. [...] She's like :  
 [voix chevrotante] - I'm teaching again. English as a second language, ESL. I don't know if you've noticed, but... Asians are very well-behaved. Asians are not puppies, lady. What's this condescending bullshit?  
 Asians, you are so well-behaved! Enjoy your biscuit! Learn some magic tricks!  
 You know what I mean... It's very... condescending. And when you're saying a group of people in a mixed setting is well-behaved, you're saying other groups of people aren't well-behaved, right? Like :  
 - You're very well-behaved, Asians, *unlike the Latinos in our class*.  
 You know it's like... it's like coded model minority bullshit.  
 And I was about to say something to her, but luckily I didn't have to, 'cause at the very next stop, Genghis Khan got on the bus, took out his sword, chopped her head off.  
 Proving once and for all... that not all Asians are well-behaved.<sup>183</sup>

Kondabolu explicite et ridiculise dans un premier temps le stéréotype raciste du compliment de la vieille dame en le comparant à l'attitude que les humains peuvent avoir à l'égard des animaux domestiques dociles et obéissants, animaux élevés ou rejetés en fonction des désirs et caprices des maîtres. Kondabolu déconstruit dans un deuxième temps le stéréotype : s'il peut paraître bienveillant, le compliment révèle non seulement une posture de supériorité chez la personne énonciatrice, mais

---

<sup>183</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Asians Are Well-Behaved ».



également du mépris envers les autres groupes sociaux, qui ne sont pas considérés comme aussi bien élevés. Ces autres groupes sont jugés négativement puisqu'ils ne font pas partie du « modèle codé » idéal attendu par les personnes blanches. La posture de supériorité est ici révélée par le privilège qu'a la dame de pouvoir décider de ce qui peut être « toléré ». Le punchline est enfin amené par le biais d'un renversement : alors qu'une insulte ou une colère envers la vieille dame semblait imminente, celle-ci se fait soudain trancher la tête par Genghis Khan. Ainsi, si le stéréotype raciste avait été déconstruit et mis à mal dans la prémisse, il se fait au final violemment réfuter de par l'irruption fantastique et absurde d'une figure historique qui n'est manifestement pas « bien élevée ».

Dans le *tag-punchline* de cette blague, Kondabolu affirme que bien des gens ne riaient pas de la blague en raison de leur ignorance de Genghis Khan. Dans une formule ironique, Kondabolu suggère avec malice que cette ignorance révèle une discrimination raciste systémique envers les génocidaires de couleur<sup>184</sup>.

#### **3.2.4.5 Privilèges des personnes hétérosexuelles**

La posture de privilégié-e est également traitée par Kondabolu en ce qui a trait aux personnes hétérosexuelles. Il aborde entre autres l'homophobie ordinaire contenue dans les expressions liées à la « tolérance » de comportements considérés comme anormaux ou déviants.

It's 2013! Why are we still talking about tolerance? I thought we were at « acceptance and love ». What this « tolerance » bullshit? What do « tolerate »? Like *back pain*?

- I've been tolerating back pain... and the gay latino at work.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> Do you realize how many people Genghis Khan killed?

Apparently not enough for you Oakland to give a shit. IT'S TERRIBLE.

If I said « Hitler », then you would go « Hey Hitler, we're familiar with that ».

I know what's happening here. This is some weird kind of discrimination... against mass murderers of colour (*ibid.*).

<sup>185</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Matthew McConaughey on Tolerance ».

En comparant les plaintes de personnes hétérosexuelles envers les homosexuelles aux plaintes de douleurs physiques, Kondabolu met en évidence que la norme construit une posture de supériorité égocentrique à partir de laquelle tout ce qui ne correspond pas à cette norme apparaît étrange ou étranger<sup>186</sup>. Cette exotisation de l'Autre se déploie jusque dans le vocabulaire hétéronormatif qu'analyse Kondabolu, notamment dans l'expression « exposure to gay people »<sup>187</sup> :

- What was your first exposure to gay people?  
Which is a terrible question to begin with. Like, « exposure » as if gay people were radiation?
- When were you first exposed to this « gaydiation »?<sup>188</sup>

En reformulant la question posée, Kondabolu procède à un recadrage qui visibilise par l'absurde le sous-entendu que les personnes homosexuelles sont à un tel point considérées comme des personnes « Autres » qu'il serait possible de les détecter à la manière de mutants radioactifs. La reformulation souligne que le choix des mots exprime au quotidien un processus d'aliénation.

Dans son analyse d'une entrevue donnée par l'acteur Matthew McConaughey au magazine LGBT *The Advocate*, Kondabolu souligne d'autres expressions problématiques du quotidien utilisées par l'acteur lorsqu'il parle de son rapport à l'homosexualité : « Whatever raises your skirt, man », « I'm for anything life-

---

<sup>186</sup> Dans *La mécanique raciste*, Pierre Tevanian soutient de façon similaire que la tolérance n'est pas une vertu antiraciste, mais une vertu raciste : « La tolérance se définit en effet comme la capacité de *prendre sur soi* afin de supporter et laisser exister ce qui nous est désagréable. Elle n'a donc de raison d'être que lorsqu'une différence nous indispose, autrement dit lorsqu'a déjà eu lieu le processus de focalisation, cristallisation, essentialisation et disqualification raciste » (Pierre Tevanian, 2016, « Limites et mérites de la tolérance », *La mécanique raciste*, en ligne, <<http://lmsi.net/Limites-et-merites-de-la-tolerance>>, consulté le 16 avril 2016).

<sup>187</sup> L'expression « gay-dar », utilisée au Québec pour désigner l'habileté à identifier les personnes homosexuelles, relève de la même farine.

<sup>188</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Matthew McConaughey on Tolerance ». « Gaydiation » est un mot-valise issu de la culture populaire connoté négativement.



affirmative », « I crossed the tracks back and forth ». Ces expressions, si elles se veulent encore une fois bienveillantes, participent à reproduire une stigmatisation et à valoriser la personne hétérosexuelle qui « accepte » l'homosexualité. Kondabolu souligne ainsi le double poids des mesures liées à la fierté avec laquelle plusieurs hétérosexuelles fanfaronnent parfois qu'elles ont une amitié homosexuelle. Ce type de compliment bienveillant n'est d'ailleurs pas sans rappeler le processus d'exotisation des asiatiques « well-behaved ».

Kondabolu pousse plus loin la réflexion sur les postures de personnes privilégiées en traitant d'un programme anti-bullying promu par Matthew McConaughey pour aider les adolescent-e-s exclu-e-s, les « outcast » :

- [fausse voix de Matthew McConaughey] So I want to go to high school athletic departments to offer this after-school athletics program, but the deal is that each athlete has to recruit somebody who's not on the team – the nerd, the gay kid, the fat girl, the kid with the harelip – to join the curriculum. I'm really excited about this idea.

THIS IS A TERRIBLE IDEA. This is an awful, awful idea. So his idea is to get kids who were bullied and force them to play sports that THEY DO NOT WANT TO PLAY... potentially with the kids who were bullying them... in some weird school mandate to end violence? This is awful!<sup>189</sup>

Kondabolu fait valoir dans le punchline de cette blague la problématique à l'œuvre dans plusieurs initiatives menées par des personnes en position de privilèges : elles tentent d'amener l'Autre vers leur modèle plutôt que de donner les outils à l'Autre pour qu'elle puisse s'organiser comme elle le souhaite. Dans cet extrait, Kondabolu privilégie une maïeutique humoristique où la prémisse sont les paroles exactes de Matthew McConaughey. En *tag-punchline*, Kondabolu donne un conseil pour ceux souhaitant soutenir les personnes homosexuelles : « All I'm saying... is that if

---

<sup>189</sup> *Ibid.*

you want to be a good straight ally to your gay friends but you don't know how... sometimes it's best for you to wear a ribbon and shut the fuck up »<sup>190</sup>.

D'une façon similaire, Margaret Cho narre – à partir du point de vue de sa mère – la rupture de son père avec un ami d'enfance le jour où ce dernier lui a exprimé son amour. Dans ce long numéro de près de 6 minutes ne comprenant aucun procédé humoristique<sup>191</sup>, Cho conseille aux personnes de comprendre et d'accepter leurs ami-e-s homosexuell-e-s : [voix de la mère de Margaret] « And daddy says he regrets his WHOLE LIFE that he lose his friend... because he's afraid, you know. Soooo, moral of story is... if your gay friend says to you 'I love you'... DON'T PUNCH. Say 'Thank you' »<sup>192</sup>.

\* \* \*

Ainsi, les trois humoristes consacrent une part importante de leurs numéros à visibiliser et à rire des « mécanismes » des systèmes d'oppression, en particulier les représentations, les normes et les privilèges qui façonnent le quotidien. Toutefois, même lorsqu'ils sont amenés à la conscience d'un auditoire, ces mécanismes font souvent l'objet d'une panoplie d'excuses qui contribuent à les rendre acceptables. Pour paraphraser un constat de l'humoriste Ty Barnett, ce n'est pas le racisme qui est surprenant, mais les excuses utilisées pour le cautionner, pour susciter une complaisance ou une indifférence à son égard<sup>193</sup>.

### **3.2.5 Excuses**

Ces excuses ne sont pas des arguments soumis à débat, mais des justifications-éteignoirs dont l'objet est de mettre fin rapidement à la discussion amorcée et aux critiques soulevées. Hari Kondabolu, à travers son humour d'observation, se fait le

---

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> Outre l'effet humoristique produit par les difficultés de langage de la mère de Margaret Cho.

<sup>192</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Mommy and Daddy ».

<sup>193</sup> Ty Barnett, 2014, « Racism », *Issues*, Inception Media Group.



critique de ces excuses bidons. Il s'attarde à quatre excuses : les accusations d'hystérie et d'obsession, la naturalité des systèmes d'oppression, le distinguo ainsi que les expressions et clichés.

### 3.2.5.1 Hystérie et obsession

Kondabolu attaque ainsi de front l'une des accusations portées contre ses numéros d'humour sur les relations racisées :

I get accused a lot about being OBSESSED with talking about race.  
People say :  
- You're obsessed with talking about race, you're obsessed with talking about race!  
Really, in America? I'm obsessed with talking about race in America? Do you know who disagrees? [...] I think ANYBODY WHO IS A VICTIM OF RACISM EVERY SINGLE DAY in America... would agree that I'm not obsessed with talking about racism in America.  
Accusing me of being obsessed with talking about racism in America is like accusing me of being obsessed with swimming when I'm drowning.<sup>194</sup>

Cette accusation d'obsession, qui n'est pas sans rappeler les stratégies de discrédit à l'égard des féministes à travers l'excuse qu'elles sont trop sensibles, émotives, hystériques ou agressives<sup>195</sup>, est pleinement revendiquée par Kondabolu. Dans cet extrait, Kondabolu utilise une transposition inversée pour souligner qu'il est tout à fait légitime d'être obsédé par les relations de pouvoir racisées aux États-Unis : c'est plutôt le contraire qui apparaîtrait aberrant. Kondabolu pousse plus loin la réappropriation de l'accusation d'« obsession » à travers son analogie aquatique. Cette analogie fait valoir de façon frappante que les questions raciales ne sont pas à aborder à l'occasion : elles s'imposent dans les discussions, au quotidien, y compris en humour. Kondabolu présente ainsi les relations racisées – et plus largement les

<sup>194</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « 2042 & the White Minority ».

<sup>195</sup> Anne-Charlotte Husson, 2013, « Arguments anti-féministes (2), 'Tu es trop agressive, cela nuit à ton message' », *Ça fait genre*, en ligne, <<http://cafaitgenre.org/2013/08/26/arguments-anti-feministes-2-tu-es-trop-agressive-cela-nuit-a-ton-message/>>, consulté le 28 février 2016.

relations de pouvoir – comme des enjeux dans lesquels tout le monde baigne. Ne pas discuter de ses enjeux équivaut à vivre dans un certain déni.

### 3.2.5.2 Naturalisation des systèmes d'oppression

Kondabolu s'attaque également à la naturalisation du social. Cette excuse consiste à présenter comme « naturels » – ou issus d'un processus de sélection naturelle – et immuables les systèmes d'oppression contemporains. Kondabolu mobilise pour ce faire des référents historiques afin d'explicitier différentes étapes dans la construction de cette prétendue naturalité. Dans « 2042 & the White Minority », Kondabolu rappelle par exemple l'évolution historique des discriminations racisées aux États-Unis :

WHITE ISN'T A THING, RACE ISN'T A THING : it's a social construct. It's a way to divide. It's NOT real. And we know it. There used to be signs in this country that said « No Blacks, no Irish, no dogs », right. The Irish weren't White, the Jews weren't White, the Italians weren't White, right. Race is a way to divide, it's not real. And people of colour in this country, you know this because when you ask your White friends what your cultural heritage is, they don't just say « White » : they give a math equation!

- I'm a third German, and a fourth Irish, and 1/16 Welsh, and 1/64 Native American for college applications.  
You know... how this works.<sup>196</sup>

Cet extrait répond plus précisément à la peur de l'année 2042 par certaines personnes blanches, année qui, selon les prévisions, verra la proportion de personnes blanches passer sous la barre des 50% aux États-Unis. Kondabolu procède à un recadrage pour souligner que la population non blanche, comme la population blanche, « [are] not a United Front! »<sup>197</sup>, mais ont été construites socialement. Kondabolu balaie ainsi l'excuse de naturalité qui nourrit plusieurs croyances xénophones ou racistes en les appuyant sur des stéréotypes raciaux ou la crainte de disparition d'une « race »

<sup>196</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « 2042 & the White Minority ».

<sup>197</sup> *Ibid.*



imaginée. Pour ridiculiser la prétendue naturalité de certains stéréotypes, Kondabolu utilise également la maïeutique humoristique pour mettre dos à dos le stéréotype selon lequel les personnes d'origine mexicaine seraient paresseuses et l'accusation affirmant que ces personnes voleraient des emplois.

How did those two things go together? How can you be lazy and still magically steal all the jobs?

- Well, it's easy : some Mexicans are lazy, and some Mexicans work really hard.

- Oh, you mean LIKE ALL PEOPLE. Like all human beings.

If your argument is that Mexicans are like all human beings, then you're just a really shitty racist. That is poor pissed racism! Maybe you should get out of the racism game... or hire a Mexican person to be racist for you<sup>198</sup>.

Dans cet extrait, le processus de subjectivation est mobilisé par le refus des identités stéréotypées dans lesquelles sont confinées les personnes d'origine mexicaine. Kondabolu s'attaque également au postulat de naturalité utilisé par les personnes religieuses pour justifier leur homophobie. Il privilégie deux stratégies pour déboulonner cette excuse éteignoir. Comme cette dernière repose sur des textes sacrés transcendants, la première stratégie de Kondabolu est d'interroger la légitimité même de ces textes :

How do people justify homophobia in this country?

- [voix grave] You know, it's not Adam and Steve : it's Adam and Eve.

Now look, technically, that is true. It was Adam and Eve. But if you remember the story, it was Adam and Eve... AND A TALKING SERPENT! I FEEL LIKE THE TALKING SERPENT THROWS THE WHOLE ACCOUNT INTO QUESTION. I don't know how true this is. Talking snake involved. Maybe you shouldn't base your values on a *Jungle Book* type scenario.

---

<sup>198</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Mexican Stereotypes ».

- What would Baloo do? What about Shere Khan? What about Winnie the Pooh? Or was this in a different world? It doesn't matter at this point.<sup>199</sup>

La naturalité des textes sacrés est ainsi mise à mal par le punchline, qui met en exergue la non naturalité d'un serpent qui parle : le procédé humoristique utilisé est ici la transposition inversée. En *tag-punchline*, Kondabolu désacralise le postulat de naturalité en comparant les interprétations abusives et arbitraires de textes religieux à celles pouvant être tirées de contes pour enfants, en l'occurrence *Le livre de la jungle* et *Winnie the Pooh*.

La seconde stratégie de Kondabolu est de faire valoir que l'homosexualité est biologiquement naturelle :

- [voix grave] Homosexuality is an abomination! It's an abomination to God. It's not natural, it's not natural.  
First of all, of course it's natural. People get hard, people get wet : this isn't complicated, everybody, right? When I had my first erection at 10, I wasn't talking about how natural it was. The only thing I was thinking about was « Oh my god, I've been stung, somebody help! ». It wasn't like there was a beam of light « God's will : my flesh will grow! ». [...]  
And, why are we even worried about what's natural? What do we do with « it's natural » in this society? Airplanes? WE'RE NOT SUPPOSED TO FLY, remember? What's a bigger abomination to God than an airplane?<sup>200</sup>

Kondabolu procède ici à une transposition en mettant un postulat donné – la croyance selon laquelle ce qui est naturel relève de la volonté de Dieu – dans un environnement contraire à sa nature : la première érection d'un jeune adolescent. Il enchaîne en soulignant que cette croyance est mise à mal par les propres habitudes des personnes croyantes, qui font preuve d'hypocrisie en utilisant parfois des éléments – comme les avions – pouvant être interprétés comme des abominations par des écrits sacrés.

---

<sup>199</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Homosexuality is Natural ».

<sup>200</sup> *Ibid.*



### 3.2.5.3 *Stratégie du distinguo*

Une autre excuse pour justifier certains systèmes d'oppression est le distinguo : il s'agit alors de distinguer deux éléments afin de pouvoir se dissocier d'une posture incommode. Kondabolu traite cette forme d'excuse quand il aborde l'homophobie s'appuyant sur la prétendue « flamboyance »<sup>201</sup> des homosexuelles :

Some intolerance isn't so straightforward, right?  
 Sometimes it can be kind of subtle. Have you hear people say things like :  
 - Gay people are all right, I just don't like the flamboyant ones.  
 - Gay people are fine, I just don't like the ones that are up my face about being gay.  
 What, are you an idiot? As a straight male, as a heterosexual male, let me explain something to you : we straight people are the most flamboyant people in the world!  
 What the hell, what was the *Jersey Shore*? What was the *Jersey Shore* exactly? That was heterosexuality thrown at our face every week. And we don't even need pop culture, right?<sup>202</sup>

Dans cet extrait, le procédé humoristique est l'équivalent de l'arroseur arrosé : l'accusation de flamboyance est retournée contre les hétérosexuelles. Ce retournement fait valoir la position dominante et privilégiée des hétérosexuelles, qui ne voient le monde qu'à travers leur posture et ne voient pas leur propre flamboyance, que ce soit dans une émission de télé-réalité comme *Jersey Shore* ou en s'affichant avec leur nouveau-né dans un parc :

Walk around a suburban park anywhere in the country. You'll see a straight couple walking hand in hand wearing their cardigans or some shit?

---

<sup>201</sup> Ce distinguo de « flamboyance » se retrouve également au Québec (David Buettei, 2015, « Quand les 'fofolles' portent ombrage aux gens 'normaux' : étude des images sociales de l'homosexualité auprès des hommes gais », en ligne, <[https://chairehomophobie.uqam.ca/upload/files/Buetti\\_SVR2015.pdf](https://chairehomophobie.uqam.ca/upload/files/Buetti_SVR2015.pdf)>, consulté le 28 février 2016), notamment à travers les adjectifs « fofolle » et « maniéré ».

<sup>202</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Flamboyant Heterosexuals ».

Looking all confident 'cause they know they're safe, right? Oh and look at the dude's face. That dude has a look. A look that says :

- Hey, we fuck. Me and her, we fuck. Yeah, we fuck. Would you like to see our fuck. Would you like to see our fuck? It's a baby : it is proof we fucked. I'm holding a baby right now. I'm holding a baby, it is proof we fucked. Hold it! Hold our little fuck! Hold it! Hold our little fuck! WE MADE THIS WITH SEX. We made this with sex. Look at our receipt of fuck! Look at him! Look at him! [...] But gay people are SO up in your face about « being gay », 'cause some of them wear glitter sometimes... maybe?<sup>203</sup>

Kondabolu exagère ici la flamboyance des hétérosexuelles en postulant que le bébé exhibé est en-lui même une preuve vivante et éloquente de leur hétérosexualité. Kondabolu souligne également que le fait de pouvoir marcher en toute sécurité dans un parc peut constituer une flamboyance pour les personnes homosexuelles, qui doivent quant à elles restreindre leurs comportements en raison de l'homophobie. Au final, la stratégie humoristique de l'arroseur arrosé vient anéantir le distinguo homophobe.

#### **3.2.5.4 Passe-partout : expressions et clichés**

Enfin, l'une des dernières stratégies rhétoriques à laquelle s'attaque Kondabolu est l'ensemble des expressions et clichés qui permettent de consolider une thèse douteuse. Dans le numéro suivant, Kondabolu relate une conversation où un voisin de table se plaint d'avoir entendu un restaurateur chinois parler mandarin :

So I'm overhearing this conversation further, and this guy is making a brilliant argument about why English should be the national language of this country. And here is his argument :

- When in Rome, you do what the Romans do.

So it's a really strong thesis, strong supportive... HE USED A CLICHÉ! He used a cliché, which pissed me off because I have really strong opinions as well : I try to justify them with facts and logic. I don't use

---

<sup>203</sup> *Ibid.*



clichés. I'm pro-choice. I got really strong opinions about why I'm pro-choice, but you don't see me up here saying :

- Hey, I'm pro-choice so... don't count the chickens before they're hatched.

THAT'S ALL I HAVE TO OFFER YOU? THAT INSENSITIVE CLICHÉ? « When in Rome, you do what the Romans do », that doesn't even make any sense, because Rome was an Empire. You didn't go to Rome : Rome came to you.<sup>204</sup>

Kondabolu partage son désarroi et son irritation à devoir combattre les expressions creuses, en l'occurrence un proverbe, balancées pour éteindre rapidement un débat. Ces clichés, tout comme les stéréotypes, sont difficiles à déconstruire en raison de leur omniprésence et de leur intériorisation. Dans cet extrait, la présentation du point de vue de l'homme suffit à elle seule à générer des rires : Kondabolu n'a pas à utiliser de procédés humoristiques. Le jeu humoristique s'appuie largement sur le partage de l'anecdote et la colère de l'humoriste. Le punchline de cette blague consiste à recadrer le cliché « When in Rome ». Kondabolu fait ainsi valoir que ce cliché est foncièrement violent et colonialiste dans la vision du monde qu'il véhicule.

### **3.2.6 Intersectionnalité**

À travers leurs stratégies d'écriture, les trois humoristes ont-elles respecté le principe d'intersectionnalité de l'humour émancipateur? Il est certain que cette question est en partie rhétorique puisque le caractère souvent homophobe, raciste et sexiste des stand-up était l'un des premiers filtres ayant servi à élaguer l'immense corpus humoristique de départ. Plus de 90% des numéros parcourus s'appuyaient ainsi sur des stigmates pour construire leur humour. Malgré le respect global de ce principe par les trois humoristes étudié-e-s, il m'apparaît intéressant de partager certaines exceptions.

---

<sup>204</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « When in Rome ».

La première anicroche est l'utilisation prépondérante des difficultés de langage de personnes immigrées (sa propre mère et une esthéticienne) par Margaret Cho. Cet effet humoristique, s'il semble être très apprécié par les fans, devient redondant et réducteur par sa répétition. Malgré le témoignage de sa mère affirmant que l'imitation est juste<sup>205</sup> et la participation de cette dernière sur la version commentée du DVD du spectacle, il est difficile de ne pas percevoir une instrumentalisation facile des difficultés de langage des personnes immigrantes à des fins humoristiques. Dans une entrevue à la *National Public Radio*, Kondabolu se positionne d'ailleurs fermement contre cette pratique humoristique, qu'il considère dégradante et dénuée de créativité :

It's hard having an accent in this country and you are judged based on it. I can imagine that it must be hard for my folks to work twice as hard to communicate and also the idea that when maybe my father says something and he walks away, the idea that people are laughing because what he said is funny to them because of how he sounds crushed me when I thought about it. And the idea that I was contributing to that was hard. I've been saying this onstage, but, my father should be judged based on the content of his words and not the accent that comes with it, because he does a lot of ridiculous things that have nothing to do with his accent.<sup>206</sup>

La seconde anicroche est la reproduction de certains stéréotypes ou expressions discriminantes. Ceux-ci constituent rarement le ressort humoristique d'un numéro, mais auraient pu être évacués sans trop de difficultés. Peretti utilise ainsi l'expression « It's kind of gay » au premier degré pour évoquer le phénomène des *dick pictures*<sup>207</sup>, fait quelques blagues racistes ironiques sur ses belles-mères<sup>208</sup> et affirme qu'une tueuse en série était une « typical girl » parce qu'elle ne pouvait pas décider du moyen de tuer son mari, et qu'elle a conséquemment utilisé toutes les armes<sup>209</sup>.

---

<sup>205</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Hello Margaret ».

<sup>206</sup> National Public Radio, *loc. cit.*

<sup>207</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Internet Culture ».

<sup>208</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Marriage and Family ».

<sup>209</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Loneliness and Food ».



Margaret Cho compare quant à elle les hommes homosexuels à des femmes en syndrome prémenstruel<sup>210</sup>. Kondabolu formule pour sa part des blagues faciles sur les Canadiens et une blague âgiste sur les Rolling Stones<sup>211</sup>.

Une troisième anicroche est la binarisation et l'essentialisation occasionnelles reproduites par Chelsea Peretti. Cette essentialisation est subtile et difficile à établir en raison de ses critiques des modèles de masculinité, de féminité et d'hétéronormativité, mais aurait pu être dépassée de façon créative. Peretti consacre ainsi plusieurs blagues au modèle de masculinité, mais se contente de le ridiculiser sans le transformer :

Sometimes masculinity is so silly. Just the idea that because you're born a guy, you have to be like « I'm tough. I'm tough. I'm putting my foot down. I'm tough ». When you guys stomp, do your balls wiggle? [...] And it's like girls who have the reputation to be into the dumbest stuff, like purses, shoes, or whatever. What are guys into? Also stupid stuff, like architecture, literature, politics. Motorcycles. Motorcycles are very silly to me. I feel like, why not just unzip your pants, and pull your balls out, and then just walk around town, banging pots and pans, just like... Like that's a DIY motorcycle. Everyone's like « Oh, okay, he's a guy ».<sup>212</sup>

Dans cet extrait, Peretti se moque du modèle de virilité, mais son ressort humoristique consiste essentiellement à se moquer des testicules qui valsent lorsqu'un homme marche d'un pas lourd. À travers ce numéro (et d'autres), Peretti articule son humour autour de traits biologiques précis.

Cette binarisation et cette essentialisation apparaissent d'autant plus frappantes lorsqu'elles sont comparées à leur absence nette et revendiquée dans les formulations

---

<sup>210</sup> Margaret Cho, *op. cit.*, « Heavy Flow ».

<sup>211</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, respectivement dans « Moving to Canada » et « Weezer Broke My Heart ».

<sup>212</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Masculinity ».

et ressorts humoristiques de Kondabolu. Celui-ci consacre d'ailleurs le *tag-punchline* de son numéro « A Feminist Dick Joke » à cette problématique :

- But can you write a joke that doesn't reinforce gender binaries, Hari? Look, I'm doing the best I can. I mean I did say « happens to have penis and testicles » which implies that not all men have penis and testicles. I mean perhaps I could write a post-script at the end of the joke which acknowledge the trans community in some small way. And... maybe, perhaps in the future, I could write a joke that truly is more inclusive.<sup>213</sup>

À travers ce post-scriptum où il dialogue avec lui-même, Kondabolu souligne le rôle actif que jouent les humoristes dans le renforcement des genres binaires. S'il fait part de ses efforts afin de dé-essentialiser les genres, Kondabolu enchaîne ironiquement en faisant valoir le privilège qu'il possède, à titre d'homme cisgenre, de choisir la façon de reconnaître et d'inclure les autres identités genrées. Par le biais du procédé de la confirmation ironique, Kondabolu termine le post-scriptum en partageant deux façons dont ce privilège cisgenre se déploie au quotidien : 1) par le biais d'une note de bas page expéditive<sup>214</sup> et 2) par le biais d'une volonté d'agir énoncée, mais hésitante et peu concluante comme le souligne l'enchaînement des termes « maybe », « perhaps » et « could ».

---

<sup>213</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « A Feminist Dick Joke ».

<sup>214</sup> La critique de la stratégie des « notes de bas de page » est similaire à celle adressée aux notes liminaires excusant succinctement la masculinisation des textes. Cette reconnaissance expéditive de la non-inclusivité d'un texte ou d'une approche constitue pour Gloria Wade-Gayles une stratégie permettant de marginaliser de façon commode des groupes sociaux : « Works by white scholars – whether men or women – concentrate on the oppression of white women in a male-dominated culture and relegate black women to footnotes that can easily be missed » (Gloria Wade-Gayles, *op. cit.*, p. 3).



## CONCLUSION

S'inscrivant à contrepied des humours dégradants, le présent mémoire a cherché à donner voix à des humoristes d'un autre genre : des stand-up dont le matériel humoristique, en plus d'être libéré de stéréotypes et critique des structures de pouvoir, offre des outils permettant la transgression de ces stéréotypes et structures. L'analyse des stratégies d'écriture confirme l'hypothèse de recherche. Bien qu'illes aient des modes humoristiques distincts, les trois humoristes ont une visée similaire : celle de contribuer à créer des espaces de résistance et de transformation politiques.

Le chapitre 1 a offert un survol des fonctions politiques de l'humour et de l'histoire d'un médium peu étudié, le stand-up. Ce chapitre fait valoir les liens interdépendants entre l'humour et la société, entre les blagues et les structures de pouvoir. Comme le souligne Regina Barreca :

[M]uch of the humor we use contains an element of aggression. A joke is often a disguised insult, laughter a socially acceptable way to define who is in the group and who is out. In this way joke telling is directly linked to power ; the one telling the joke has command of the audience and controls its responses to a certain extent. Comedians know this very well<sup>215</sup>.

Si l'humour peut participer à reproduire les systèmes d'oppression et à désarmer les révoltes, il offre également un espace propice aux résistances et aux transformations en favorisant l'écoute, en critiquant les mentalités et les habitudes, en désarmant les peurs, en activant et en consolidant les convictions ainsi qu'en proposant et en incitant à l'action politique. L'histoire du stand-up montre une tradition d'humoristes, particulièrement présente dans la première vague (1955-1972), ayant mis à contribution ces fonctions pour transformer la société.

---

<sup>215</sup> Regina Barreca, *op. cit.*, p. 75.

Le chapitre 2 a proposé une grille d'analyse féministe intersectionnelle pour identifier et analyser les stratégies d'écriture des humoristes stand-up. Si les humours féministes<sup>216</sup> et les difficultés d'amalgamer humour et féminisme<sup>217</sup> avaient déjà fait l'objet d'études, peu de tentatives systématiques de dégager les axes conceptuels et les procédés humoristiques d'une telle pratique artistique n'avaient, à ma connaissance, été réalisées. Quatre axes conceptuels ont ainsi été distingués afin de mieux cerner un « humour émancipateur ». Ces axes sont distincts par leurs principes et leurs stratégies, mais ne sont pas étanches et s'alimentent les uns les autres. Le chapitre 2 a fourni également des repères sur les procédés, effets et modes humoristiques utilisés en stand-up.

Le chapitre 3 a présenté trois humoristes pratiquant un humour émancipateur à travers des modes distincts : le confessionnel pour Cho, l'absurde pour Peretti et l'observationnel pour Kondabolu. Les trois humoristes ont en commun d'avoir privilégié un mode narratif de *storytelling* les mettant au coeur de l'histoire et s'appuyant largement sur des références à la culture populaire états-unienne<sup>218</sup>. La partie *setup* de leurs blagues était l'occasion de longues prémisses où les référents nécessaires à la compréhension de la blague étaient partagés; la partie *punchline* était marquée par des procédés humoristiques connus et moins connus qui contribuaient à la valorisation d'identités, à la visibilisation des systèmes d'oppression et à la réappropriation du réel. Dans l'ensemble de leurs stratégies d'écriture, les trois humoristes privilégiaient une sensibilité intersectionnelle.

L'étude de ces trois spectacles m'a permis de mieux comprendre les traits spécifiques de l'humour émancipateur, tant ses modalités thématiques et rhétoriques que ses

---

<sup>216</sup> Nancy A. Walker, « Feminist Humor », *op. cit.*, p. 139-168.

<sup>217</sup> Lucie Joubert, 2002, *op. cit.* ; Regina Barreca, *op. cit.*

<sup>218</sup> L'autre principal mode narratif utilisé en stand-up est le mode *one-liners*, qui accumule les courtes blagues.



manières particulières de s'adresser au public. J'ai aussi repéré certains procédés qui, bien qu'ayant déjà été traités dans d'autres contextes, ne figurent pas dans les manuels sur l'humour et le stand-up. En conclusion, je ferai une présentation de ces procédés et discuterai des limites et obstacles de l'humour émancipateur.

### **1. L'humour émancipateur : constats**

Le travail des trois humoristes fait valoir que l'humour est un espace discursif et performatif où des représentations du monde se côtoient et où celles de certains segments démographiques et idéologiques bénéficient d'un net ascendant. Les stratégies d'écriture qu'elles privilégient pour parvenir à créer des espaces de résistance et de transformation aux systèmes d'oppression constituent un mode d'emploi pour les personnes désirant pratiquer un humour émancipateur.

#### **1. Politiser le quotidien**

La perspective de départ que partagent les trois humoristes est celle de politiser le quotidien, c'est-à-dire de faire apparaître les fils souvent invisibles des systèmes de pouvoir qui façonnent nos interactions et nos mentalités. À travers une expérience personnelle ou une anecdote entendue, les trois humoristes discutent de représentations, normes, privilèges et excuses qui participent à exclure et à discriminer des groupes sociaux de façon systémique. Le terme « repolitiser » décrirait peut-être de façon plus adéquate leur processus, car ce quotidien apparaît souvent dépolitisé en raison des structures sociales qui favorisent certaines formes d'ignorance, d'indifférence, de résignation et d'intériorisation de normes.

Des menstruations au chocolat blanc en passant par le maquillage et les remarques badines, les trois humoristes font la démonstration que nul n'a besoin de s'appuyer sur une posture explicitement « revendicatrice » ou « à message » pour pratiquer un

art féministe et émancipateur : il suffit de refuser de reproduire les systèmes d'oppression et de choisir de bâtir son oeuvre avec d'autres outils et matériaux.

## **2. Choisir ses cibles**

À cet égard, le premier choix des humoristes est celui du matériel : les cibles qui feront l'objet des rires. L'humour de Margaret Cho, Chelsea Peretti et Hari Kondabolu est rarement dirigé contre les personnes exclues : il s'oriente plutôt – pour reprendre l'expression de bell hooks – vers le système capitaliste patricarcal impérialiste suprémaciste blanc<sup>219</sup>. Le refus des humoristes de reproduire ce système se déploie à travers des modes humoristiques différents, mais dont la visée est similaire<sup>220</sup>.

Ainsi, Margaret Cho privilégie un mode humoristique confessionnel qui se situe en majeure partie dans la valorisation des identités et des pratiques de groupes sociaux discriminés<sup>221</sup>. Son humour s'ancre davantage dans les fonctions politiques de neutralisation des peurs et de consolidation des convictions. Chelsea Peretti occupe quant à elle un terrain un peu plus offensif : par son mode humoristique absurde, elle critique et ridiculise plusieurs mécanismes des systèmes d'oppression, mais offre rarement des pistes pour les subvertir, pour les transgresser. Hari Kondabolu attaque quant à lui le coeur des systèmes d'oppression : par son humour d'observation

---

<sup>219</sup> George Yancy et bell hooks, 2015, « bell hooks : Buddhism, the Beats and Loving Blackness », en ligne, <[http://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/12/10/bell-hooks-buddhism-the-beats-and-loving-blackness/?mwrsm=Facebook&\\_r=1](http://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/12/10/bell-hooks-buddhism-the-beats-and-loving-blackness/?mwrsm=Facebook&_r=1)>, consulté le 14 décembre 2015.

<sup>220</sup> Dans l'essai qu'elle consacre à l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, Lucie Joubert aboutit à une conclusion similaire lorsqu'elle compare l'ironie des femmes à celle des hommes : si leurs grands procédés rhétoriques sont grosso modo les mêmes, leurs stratégies d'écriture diffèrent par leur posture de départ, les cibles visées et les thèmes tournés en dérision (1998. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal : Hexagone, p. 201-203).

<sup>221</sup> Cho clôture d'ailleurs son spectacle avec une longue tirade sur l'importance de l'estime de soi : « When you don't have self-esteem, you will hesitate before you do anything in your life. You will hesitate to go for the job you really want to go for. You will hesitate to ask for a raise. You will hesitate to call yourself an American. You will hesitate to report a rape. You will hesitate to defend yourself when you are discriminated against because of your race, your sexuality, your size, your gender » (Margaret Cho, *op. cit.*, « Long Overdue »).



méticuleux et méthodique, il fait ressortir les ancrages socio-historiques, les mécanismes et les impacts du patriarcat, de l'hétéronormativité et de la suprématie blanche. La fonction politique de son humour incite ainsi davantage à l'action en orientant le regard vers les cibles où frapper pour miner les systèmes d'oppression.

Cette différence dans le choix des cibles et la radicalité de la critique se manifeste également par le regard porté sur soi par les humoristes. Alors que Margaret Cho privilégie l'autodérision et parfois l'autodénigrement, Chelsea Peretti et Hari Kondabolu se dégagent nettement de ses formes de repli humoristique. Peretti fait ainsi suivre sa seule blague d'autodénigrement par un aparté où une jeune Chelsea Peretti lui donne un conseil éloquent : « Chelsea! You don't have to do this. You don't have to turn yourself into a punchline. You don't have to turn all your feelings into jokes »<sup>222</sup>. Kondabolu, pour sa part, pratique rarement l'autodérision. Les numéros où il se met en scène mettent plutôt en valeur l'enchevêtrement des relations de pouvoir dans lequel il évolue.

### **3. Mettre à niveau à l'aide de longues prémisses**

Comme ils offrent un regard nouveau sur des réalités normées et des perceptions intériorisées, les trois humoristes font face à des difficultés de compréhension chez l'auditoire. Comme le souligne l'humoriste Aamer Rahman à propos des numéros politiques : « Even if people know where you are coming from, if you're talking about an idea that has got a few steps to it, in terms of building the bit, or building the idea, you have to pace it out so that people can get to the ending with you »<sup>223</sup>.

Pour éviter les écueils d'incompréhension, les trois humoristes privilégient de longues prémisses dans leur écriture. Ces prémisses comprennent tout au plus

---

<sup>222</sup> Chelsea Peretti, *op. cit.*, « Ugliness ».

<sup>223</sup> Stuart Goldsmith, 2014, « 83 – Aamer Rahman », *The Comedian's Comedian Podcast*, en ligne, <<http://www.comedianscomedian.com/83-aamer-rahman/>>, consulté le 9 mars 2016.

quelques gags (parfois aucun) et ont pour fonction de partager les référents nécessaires à la compréhension du punchline. Le rythme de leur écriture humoristique se fait ainsi plus lent et diverge d'un certain impératif pour les humoristes stand-up de générer des rires à un rythme fréquent. Autrement dit, les humoristes s'offrent le droit – ou le luxe – de ne pas être drôles pendant un temps.

Cette stratégie d'écriture leur permet de contourner une contrainte omniprésente en humour : celle de devoir construire un gag à partir de référents déjà acquis par l'ensemble de l'auditoire (d'une doxa). Ne pas utiliser les plus petits dénominateurs communs, comme je l'ai souligné en introduction, apparaît impossible, improbable ou au mieux réservé à une élite. Les trois humoristes vont ainsi à l'encontre du principe « Si tu dois expliquer ta blague, c'est que tu l'as ratée » en révélant les éléments nécessaires à la compréhension du punchline. Les longues prémisses permettent de bonifier considérablement les référents que partage l'auditoire, c'est-à-dire bien souvent ceux des hommes blancs, cisgenres et hétérosexuels.

#### **4. Recadrer**

Une autre stratégie d'écriture largement utilisée est celle du recadrage. Associé bien souvent à l'humour d'observation, ce procédé repose sur la présentation d'une réalité sous une perspective nouvelle, perspective qui rend absurde ou inacceptable ce qui – dans l'ordre social – est légitime et n'est jamais remis en question. Ce procédé est particulier en ce qu'il mobilise peu ou pas d'effets humoristiques : l'humoriste énonce son propos sans punchline, et laisse le choix à l'auditoire de rire aux endroits qu'il veut.

Le pacte humoristique entre l'humoriste et l'auditoire est transformé : loin d'une formule setup-punchline « fermée » dans laquelle l'humoriste dicte le moment où l'auditoire doit rire, la stratégie du recadrage offre une formule plus « ouverte », qui donne à l'auditoire une certaine agentivité. Dans le numéro « 2042 & The White



Minority », consacré aux changements démographiques aux États-Unis, Kondabolu ne privilégie pas un modèle *setup-punchline* où le punchline serait suivi d'un silence indiquant le moment de rire. Il choisit plutôt de partager et de commenter, avec un rythme rapide et pratiquement sans silences appuyés, des réflexions entendues dans les médias. Différentes personnes dans le public réagissent alors par moments en riant ou avec des applaudissements approbateurs.

### **5. Cinq « nouveaux » procédés humoristiques**

Les trois humoristes ont également utilisé cinq procédés humoristiques qui ne figurent pas dans les répertoires usuels de procédés humoristiques. Ces cinq procédés, qui ont en commun une volonté de poursuivre un dialogue avec les personnes participant à reproduire les systèmes d'oppression, évitent ainsi les formes d'humour discriminants ainsi que les escalades d'injures et de moqueries.

Le premier procédé est celui de la transposition inversée. Ce procédé est un renversement de la transposition telle que définie par Luc Boily. Plutôt que d'ajouter un élément étranger ou absurde à un environnement considéré « naturel »<sup>224</sup>, la transposition inversée souligne l'aliénation du quotidien en présentant l'environnement « naturel » comme absurde et l'élément étranger comme allant de soi. Ainsi, l'affirmation sexiste « Vous êtes une femme et vous faites de l'humour. C'est surprenant! » est présentée comme absurde par Chelsea Peretti.

Un second procédé est celui de la subjectivation. Ce procédé consiste à se désidentifier d'une identité restreinte dans laquelle nous sommes confiné-e-s ou dans lesquelles des groupes sociaux sont confinés. Ce procédé travaille l'aliénation construite par ce confinement en refusant l'identité imposée, puis en la remplaçant par d'autres identités. En faisant valoir que « some Mexicans are lazy, and some

---

<sup>224</sup> Luc Boily, *op. cit.*, p. 485.

Mexicans work really hard. [...] LIKE ALL PEOPLE. Like all human beings »<sup>225</sup>, Hari Kondabolu démolit par exemple le stéréotype du Mexicain paresseux. La subjectivation offre ainsi une résistance aux normes sociales, mais aussi une possibilité de les transgresser.

Un troisième procédé est celui du retournement des stigmates. Contrairement à la subjectivation, le retournement des stigmates propose de revendiquer haut et fort non seulement des identités, mais également des insultes ou qualificatifs péjoratifs utilisés pour discriminer structurellement des groupes sociaux. Les trois humoristes étudiés utilisent ainsi ce procédé pour discuter de couleur de peau, d'homosexualité et de menstruations. Ironique au départ, le procédé permet parfois de consolider et fédérer des identités sur le long terme.

La quatrième procédé est la confirmation ironique. Moins direct et plus subtil que le retournement de stigmates, cette stratégie d'écriture conduit l'humoriste à épouser une croyance problématique de façon totale, jusqu'à l'absurde<sup>226</sup>. Chelsea Peretti, dont le mode humoristique prédominant est l'absurde, feint par exemple son appui à la condition de « femme au foyer ». Si le retournement des stigmates permet de désamorcer les insultes, la confirmation ironique a pour force de révéler les préjugés racistes, sexistes et homophobes.

Le cinquième procédé est la maïeutique humoristique. Si la confirmation ironique se déploie davantage à partir des pensées intérieures partagées par l'humoriste, la maïeutique humoristique émerge d'un dialogue mis en scène. Le dialogue offre alors à l'humoriste l'occasion d'épouser – en simulant l'ignorance ou l'incompréhension –

---

<sup>225</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « Mexican Stereotypes ».

<sup>226</sup> Un exemple de confirmation ironique est l'expérience réalisée par le journaliste A.J. Jacobs, qui a vécu pendant une année entière en respectant à la lettre les règles de la Bible dans *The Year of Living Biblically : One Man's Humble Quest to Follow the Bible as Literally as Possible* (2007).



une croyance problématique jusqu'à un point d'incohérence ou de ridicule<sup>227</sup>. Ce procédé est propice au mode humoristique d'observation. Hari Kondabolu se fait d'ailleurs le champion de ce procédé lorsqu'il traite de la représentation du « White Jesus » ou de la minorisation de la population blanche prévue pour 2042. Ce procédé a le mérite de travailler les croyances racistes, sexistes et homophobes reconnues et légitimées par des justifications et excuses.

## **2. Limites de l'humour émancipateur**

L'humour émancipateur a pour force et originalité de renouveler l'art engagé au sein du stand-up. En rupture avec certaines traditions et procédés « classiques », les stratégies d'écriture des trois humoristes analysé-e-s transforment les règles du jeu du stand-up. Les cibles choisies ne sont plus tout à fait les mêmes; les procédés privilégiés et le rythme (*pacing*) d'exécution varient également. La portée de cet humour comporte toutefois au moins deux limites importantes.

La première est celle de l'impact transformateur. Si l'un des objectifs de cet humour est d'activer un changement, c'est qu'il prétend pouvoir atteindre dans un premier temps des personnes insensibles ou réfractaires à certaines idées. Les trois humoristes analysé-e-s se produisent certes sur les mêmes scènes que les autres humoristes qui pratiquent un humour dégradant, parfois même lors d'une même soirée. Leur humour rejoint ainsi davantage que les seules personnes déjà « converties » à leurs idées<sup>228</sup>. Toutefois, il est certain que les trois humoristes, bénéficiant d'une certaine notoriété et d'un public qui les suit loyalement, présentent

---

<sup>227</sup> En soulignant l'incohérence ou le ridicule, la maïeutique humoristique ouvre la porte à des formes d'insultes et d'humiliations liées aux normes sociales. Dans le numéro « White Jesus », l'homme avec lequel Kondabolu discute est au final ridiculisé en raison de ses croyances racistes.

<sup>228</sup> Kondabolu fait d'ailleurs valoir en entrevue qu'il a pour objectif d'être un humoriste grand public : « My goal has always been to be a mainstream comedian that anyone can see. I don't want to be a niche act. I don't want to be something that's reserved for anarchist bookstores or coffee shops – which are fun – but at the end of the day, I want what I'm doing to be seen by as many people as possible, and I feel like this is a step to that » (Julie Seabaugh, *loc. cit.*).

leurs numéros dans un environnement favorable. Les personnes n'étant pas attirées par le stand-up, ou par le mode humoristique privilégié par les humoristes, ne sont donc pas touchées.

Une réserve à cette limite est toutefois formulée par l'humoriste W. Kamau Bell. Celui-ci fait valoir que la visée transformatrice souhaitée de l'humour n'opère pas nécessairement dans l'immédiat auprès du public présent; elle apparaît à long terme à travers la répétition et la diffusion de la blague auprès d'ami-e-s et de connaissances<sup>229</sup>. En fournissant des outils aux personnes marginalisées, l'humour émancipateur réalise ainsi une transformation en deux temps.

Une deuxième limite de l'humour émancipateur survient lorsqu'il cesse d'être drôle. La force persuasive de cette forme artistique réside en effet dans l'humour et non dans le message politique. Si la blague est mal construite ou s'il n'y a pas de blague, l'efficacité politique du numéro tombe à plat. Le monologue se rapproche alors davantage du discours politique, de la poésie ou du slam. Kondabolu reconnaît d'ailleurs cette limite à la fin d'une tirade particulièrement chargée à travers le procédé du clin d'oeil – qui consiste à accuser ses mauvais gags – lorsqu'il affirme « And that was the slam poetry section of the show »<sup>230</sup>.

Malgré leurs longues prémisses sans blague, les trois humoristes parviennent à éviter cet écueil. Peut-être cette réussite tient-elle au fait que, dans l'équilibre entre stratégie d'écriture humoristique et démarche politique, la première n'est jamais subordonnée à la seconde. Après tout, la mission première de l'humoriste est d'être drôle. Le mode humoristique et les cibles peuvent changer, mais le principe de base reste le même, sans concession. Le stand-up, s'il se fait politique, peut ainsi difficilement basculer

---

<sup>229</sup> Untitled Kondabolu Brothers Podcast, 2014, « Untitled Kondabolu Brothers Podcast 14 », en ligne, <<http://kondabolubrothers.libsyn.com/untitled-kondabolu-brothers-podcast-14>>, consulté le 2 octobre 2015.

<sup>230</sup> Hari Kondabolu, *op. cit.*, « 2042 & the White Minority ».



dans le piège de l'ironie mis en évidence par Lori Saint-Martin dans son analyse du roman féministe l'*Euguélionne* :

[P]lus le roman à thèse sert explicitement une cause politique, moins l'ironie pourra soutenir la « cause » de l'écriture. Le politique y gagne peut-être, mais au prix d'une perte d'ouverture. Encore n'est-il pas sûr que le politique y trouve son compte. Paradoxalement, le message passe moins bien lorsqu'on nous l'assène [...] que lorsque l'ironie y introduit un élément de jeu, de mouvement<sup>231</sup>.

\* \* \*

Comme le soulignait Nancy Walker il y a déjà plus de 25 ans, la tradition d'un humour féministe et émancipateur reste largement méconnue, et a pour conséquence « the misconception that feminist humor is a recent phenomenon »<sup>232</sup>. Les humoristes qui ont retenu mon intérêt viennent enrichir cette tradition. J'ai cherché, à travers ma démarche de recherche, à identifier et à rendre accessibles les principes et les stratégies d'écriture de leur démarche artistique.

Nancy Walker remarquait, à la fin de son essai, que l'humour féministe avait fait ses plus belles percées au sein de deux modes d'expression : le stand-up et la bande dessinée<sup>233</sup>. Peut-être la raison se trouve-t-elle dans les espaces communs créés par ces deux médiums qui, propices au ton confessionnel et observationnel, cheminent du personnel vers le structurel, de l'individuel vers le collectif. S'appuyant sur des cas précis, leur réflexion humoristique suit la trajectoire d'un entonnoir inversé, s'élargissant vers des réflexions politiques. Peu importe le mode dans lequel il est déployé, cet humour émancipateur gagnerait à être pratiqué, partagé et enseigné au Québec.

---

<sup>231</sup> Lori Saint-Martin, 1997, « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *L'Euguélionne* », dans *Contre-voix*, Montréal : Nuit blanche éditeur, p. 142.

<sup>232</sup> Nancy A. Walker, *op. cit.*, p. 153.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 166.



## APPENDICE A

### Évolution du stand-up aux États-Unis

**Tableau A.1**  
Évolution du stand-up aux États-Unis

	<b>Lieux de production (Où?)</b>	<b>Modes d'énonciation (Comment?)</b>	<b>Perspectives / Thèmes (Quoi?)</b>	<b>Humoristes (Qui?)</b>
<b>Spectacles de variété (1940-1955)</b>	Bars, salles de concert,	Chant	Formule classique setup/punchline, généralités	Bob Hope
<b>1<sup>re</sup> vague (1955-1972)</b>	Talk-shows, bars, salles de concert, comedy clubs.	Conversation	Commentaire social, satire politique, storytelling.	Mort Sahl, Lenny Bruce, Dick Gregory, Richard Pryor, Bob Newhart
<b>2<sup>e</sup> vague (1972-1989)</b>	Comedy clubs, talk-shows, TV shows, amphithéâtres	Théâtral, physical comedy, auto-parodique, tongue-in-cheek	Absurde, fantaisiste, méta-humour, vaudeville	Steve Martin, Andy Kaufman, Robin Williams
<b>3<sup>e</sup> vague (1989-2002)</b>	Comedy clubs,	«Have you noticed that...», truthtelling everyman	Observation du quotidien	Jerry Seinfeld
<b>4<sup>e</sup> vague (2002-...)</b>	Internet, réseaux sociaux,	Multiples	Alternative comedy, segmentations	Louis C.K., Marc Maron, Dane Cook

## APPENDICE B

### Para-textualités

**Figure B.1** Chelsea Peretti s'apprêtant à autographier *Essays & Speeches* de Audre Lorde<sup>234</sup>



---

<sup>234</sup> Chelsea Peretti, 2014, photo Instagram, novembre 2014, en ligne, <[https://www.instagram.com/p/vQF\\_6Qk0xf/?taken-by=chelsanity](https://www.instagram.com/p/vQF_6Qk0xf/?taken-by=chelsanity)>, consulté le 9 mars 2015. Le livre sur la photo est *Sister Outsider : Essays and Speeches* (1984) qui contient le principe « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House » sur lequel s'appuie le 2<sup>e</sup> axe du cadre théorique (section 2.1.2).

**Extrait du numéro « List of roles I'd be perfect for » de Hari Kondabolu.**

- [voix aiguë] Daddy, daddy, I want to be a princess for Halloween. I want to be a princess.
- No! You will not be a princess, cause we do not believe in monarchy in this house. Do you understand me, do you understand me Gloria Steinem Kondabolu? Now... you walk into your tent and you finish your quinoa beets. And you bring your sister bell hooks Kondabolu out here. And have her explain to me why I found a box of *Monopoly* in her room.

Dans ce numéro, Hari Kondabolu se réclame explicitement de bell hooks et de Gloria Steinem, deux théoriciennes féministes abordées aux chapitres 2 et 3.



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus :

Cho, Margaret. 2001. *Notorious C.H.O.*, Cho Taussig Productions, 95 minutes.

Kondabolu, Hari. 2014. *Waiting for 2042*, Kill Rock Stars, 57 minutes

Peretti, Chelsea. 2014. *One of the Greats*, Netflix, 74 minutes

### Monographies, thèses, chapitres de livres et articles

Anderson, Benedict. 2005. *Under Three Flags : Anarchism and the Anti-Colonial Imagination*, London/New York : Verso, 234 p.

Anzaldúa, Gloria. 2011. « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF*, n° 18, traduit de l'anglais et de l'espagnol-chicano par Paola Bacchetta et Jules Falquet, en ligne, <<http://cedref.revues.org/679>>, consulté le 2 août 2015.

Barnett, Ty. 2014. « Racism », *Issues*, Inception Media Group.

Barreca, Regina. 1991. *They Used to Call Me Snow White But I Drifted : Women's Strategic Use of Humor*, New York : Viking, 223 p.

Bent, Mike. 2009. *The Everything Guide to Comedy Writing*, Avon (Massachusetts) : F+W Media, 287 p.

Binard, Florence. 2006. « La théorie 'Queer' : une menace pour le féminisme? », dans Guyonne Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris : L'Harmattan, p. 389-401.

Blair, Elizabeth. 2013. « Comedian Hari Kondabolu On Diversity, Race and Burger King », *National Public Radio*, <<http://www.npr.org/sections/codeswitch/2013/07/18/203034882/comedian-hari-kondabolu-on-diversity-race-and-burger-king>>, consulté le 17 juillet 2015.

- Blanchard, Claude. 1986. *Les histoires drôles de Claude Blanchard*, tirées de l'émission « Montréal en direct », Montréal : L'Époque, 184 p.
- Boily, Luc. 2013. « Genres et procédés chez les Cyniques », dans Lucie Joubert et Robert Aird (dir.), *Les Cyniques : le rire de la Révolution tranquille*, Montréal : Triptyque, p. 463-486.
- Bouchard, Serge. 2015. « L'humour : un sujet drôlement sérieux (2<sup>e</sup> partie) », *C'est fou*, en ligne, <[http://ici.radio-canada.ca/emissions/c\\_est\\_fou/2014-2015/archives.asp?date=2015-06-13](http://ici.radio-canada.ca/emissions/c_est_fou/2014-2015/archives.asp?date=2015-06-13)>, consulté le 3 septembre 2015.
- Braidotti, Rosi. 1994. « Introduction : By Way of Nomadism », *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York : Columbia University Press, p. 1-39.
- Brewer, Rose M. 1993. « Theorizing Race, Class and Gender. The New Scholarship of Black Feminist Intellectuals and Black Women's Labor », dans James Stanke et Abena Busia (dir.), *Theorizing Black Feminism : The Visionary Pragmatism of Black Women*, London & New York : Routledge, p. 13-30.
- Bromley, Patrick. « The History of Stand-up Comedy », *About Entertainment*, en ligne, <[http://comedians.about.com/od/historyofstandupcomedy/tp/historyofstandup .htm](http://comedians.about.com/od/historyofstandupcomedy/tp/historyofstandup.htm)>, consulté le 23 avril 2015.
- Buettei, David. 2015. « Quand les 'fofolles' portent ombrage aux gens 'normaux' : étude des images sociales de l'homosexualité auprès des hommes gais », en ligne, <[https://chairehomophobie.uqam.ca/upload/files/ Buetti\\_SVR2015.pdf](https://chairehomophobie.uqam.ca/upload/files/Buetti_SVR2015.pdf)>, consulté le 28 février 2016
- Carter, Judy. 1989. *Stand-up Comedy*, New York : Dell, 240 p.
- Cho, Margaret. « Bio », *Margaret Cho*, en ligne, <<http://margaretocho.com/bio/>>, consulté le 3 août 2015.
- Clément, Éric. 2015. « L'Ostérite d'Show : divertir et informer sur l'austérité », *La Presse*, 26 mai 2015, en ligne, <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201505/26/01-4872649-losterite-dshow-divertir-et-informer-sur-lausterite.php>>, consulté le 16 avril 2016.
- Comité institutionnel de féminisation de l'UQÀM. 1994. « Guide de féminisation », en ligne, <<http://www.instances.uqam.ca/Guides/Pages/GuideFeminisation.aspx>>, consulté le 30 novembre 2015.

- Côté, Catherine. 2014. « Humour politique : le reflet du cynisme », en ligne, <<http://www.usherbrooke.ca/medias/nouvelles/nouvelles-details/article/24878/>>, consulté le 24 avril 2015.
- Cotte, Jérôme. 2015. « Les féministes n'ont pas d'humour », dans Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déri (dir.), *Les antiféminismes*, Montréal : Remue-ménage, p. 55-72.
- . 2012. *L'humour et le rire comme outils politiques d'émancipation?*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en science politique, Université du Québec à Montréal, 109 f.
- Cross, David. 2015. « Nerdist Podcast : David Cross », *The Nerdist Podcast*, en ligne, <<http://nerdist.com/nerdist-podcast-david-cross/>>, consulté le 25 mars 2015.
- D'Aoust, Anne-Marie. 2008. « Intersectionnalité », dans Alex McLeod (dir.), *Relations internationales : théories et concepts*, Montréal : Éditions Athéna, p. 236-240.
- Daube, Matthew. 2009. *Laughter in Revolt : Race, Ethnicity, and Identity in the Construction of Stand-up Comedy*, thèse de doctorat, Stanford University, 235 f.
- Deglise, Fabien. 2010. « Est-ce la fin de l'humour subversif? », *Le Devoir*, 8 juillet 2010.
- Dekker, Edward Douwes. 1991 [1859]. *Max Havelaar ou les ventes de café de la compagnie commerciales des Pays-Bas*, traduit du néerlandais par Philippe Noble, Paris : Actes Sud.
- Delorme, Wendy. 2013. « Merveilleuse Angélique », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal : Éditions du Remue-ménage, p. 25-32.
- Dépelteau, François. 2007. *La démarche d'une recherche en sciences humaines. De la question de départ à la communication des résultats*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 417 p.
- Descarries, Francine et Marie Mathieu. 2010. *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec : Conseil du statut de la femme, 151 p.
- Direction générale de la condition féminine de l'Ontario. « À juste titre : guide de rédaction non sexiste », en ligne, <<http://www.ofa.gov.on.ca/en/faq-ajustetitre.html>>, consulté le 30 novembre 2015.



- Drimonis, Toulia. 2016. « Why can't you take a joke ? How humour both silences and challenges », *Ricochet*, en ligne, <<https://ricochet.media/en/1111/why-cant-you-take-a-joke-how-humour-both-silences-and-challenges>>, consulté le 22 avril 2016.
- Dupuis-Déri, Francis. 2010. « Nouvelles du front altermondialiste : l'armée de clowns rebelles tient bon », *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, p. 213-252.
- Eco, Umberto. 2012 [1980]. *Le Nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano Paris : Grasset, 613 p.
- Eliasoph, Nina. 1998. *Avoiding Politics : How Americans Produce Apathy in Everyday Life*, Cambridge : Cambridge University Press, 330 p.
- Ferguson, Sian. « Privilege 101 : A Quick and Dirty Guide », *Everyday Feminism*, en ligne, <<http://everydayfeminism.com/2014/09/what-is-privilege/>>, en ligne, consulté le 30 avril 2016
- Flynn, Kerry. 2015. « Facebook Apologizes For Not Taking Down Death Threat Against Comedian Hari Kondabolu », *International Business Times*, en ligne <<http://www.ibtimes.com/facebook-apologizes-not-taking-down-death-threat-against-comedian-hari-kondabolu-2022310>>, consulté le 26 juillet 2015.
- Fortier, Claude. 2012. *La fréquentation des arts de la scène en 2012*, Québec : Institut de la statistique du Québec, 19 p.
- Geek Feminism Wiki, « Tokenism », en ligne, <<http://geekfeminism.wikia.com/wiki/Tokenism>>, consulté le 30 avril 2016
- Gervais, Lisa-Marie. 2012. « La CLASSE privée de fonds amassés lors du spectacle des humoristes indignés », *Le Devoir*, 27 juin 2012, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/societe/education/353365/la-classe-privee-de-fonds-amasses-lors-du-spectacle-des-humoristes-indignes>>, consulté le 16 avril 2016.
- Goldman, Emma. 2011 [1931]. *Living My Life*, New York : Cosimo, 1028 p.
- Goldsmith, Stuart. 2016. « 158 – Hari Kondabolu », *The Comedian's Comedian Podcast*, en ligne, <<http://www.comedianscomedian.com/158-hari-kondabolu/>>, consulté le 3 mars 2016.
- . 2014. « 83 – Aamer Rahman », *The Comedian's Comedian Podcast*, en ligne, <<http://www.comedianscomedian.com/83-aamer-rahman/>>, consulté le 9 mars 2016.

- Grésy, Brigitte. « Qu'est-ce que le sexisme ordinaire ? », en ligne, <<http://www.sexismeordinaire.com/qu-est-ce-que-le-sexisme-ordinaire>>, consulté le 30 avril 2016.
- Hertzler, Joyce. 1970. *Laughter : A Socio-Scientific Analysis*, New York : Exposition Press, 231 p.
- Holden, Stephen. 1992. « The Serious Business of Comedy Clubs », *New York Times*, en ligne, <<http://www.nytimes.com/1992/06/12/arts/the-serious-business-of-comedy-clubs.html>> consulté le 24 avril 2015.
- hooks, bell. 2014. « A conversation with bell hooks », *WNSR New School Radio*, en ligne, <<https://soundcloud.com/newschoolradio/a-conversation-with-bell-hooks>>, consulté le 21 mars 2015.
- . 1995a. « Loving Blackness as Political Resistance », *Killing Rage*, New York : Henry Holt, p. 146-162.
- . 1995b. « Overcoming White Supremacy », *Killing Rage*, New York : Henry Holt, p. 184-195.
- . 1994. *Outlaw Culture*, New York : Routledge, 260 p.
- Husson, Anne-Charlotte. 2013. « Féminisation de la langue. Quelques réflexions », *Ça fait genre*, en ligne, <<http://cafaitgenre.org/2013/12/10/feminisation-de-la-langue-quelques-reflexions-theoriques-et-pratiques/comment-page-1/>>, consulté le 30 novembre 2015.
- . 2013. « Arguments anti-féministes (2), 'Tu es trop agressive, cela nuit à ton message' », *Ça fait genre*, en ligne, <<http://cafaitgenre.org/2013/08/26/arguments-anti-feministes-2-tu-es-trop-agressive-cela-nuit-a-ton-message/>>, consulté le 28 février 2016.
- Joly, Émilie. 2012. « Les crocs des canards », *Le Couac*, vol. 16, n° 1, p. 1.
- Joubert, Lucie. 2014. « Les groupes de filles comiques au Québec : filiation en folies », *Cahiers de l'IREF*, collection Agora, n° 6.
- . 2013. « Humour des femmes – Enquête sur un objet non encore (formellement) identifié », conférence, Université du Québec à Montréal.

- . 2012. « Marie-Lise Pilote : réconfortante, c'est vrai ! », en ligne, <<http://artsites.uottawa.ca/luciejoubert/en/category/critique-de-spectacle/>>, consulté le 28 février 2016
- . 2010. « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », dans Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.), *Je pense, donc je ris. Humour et philosophie*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 85-101.
- . 2002. *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal : Triptyque, 184 p.
- . 1998. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal : Hexagone, 221 p.
- Knoedelseder, William K. « Anger, Humor on the Picket Line », *Los Angeles Times*, 29 mars 1979 [article acheté sur le site Internet des archives du *Los Angeles Times*, en ligne, <<http://pqasb.pqarchiver.com/latimes/advancedsearch.html>>, consulté le 27 juillet 2015].
- Kondabolu, Hari, « Mindy Kaling, Apu & Indian Americans », *Totally Biased with Kamau Bell*, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ktQH78FNCfs>>, consulté le 28 février 2016
- Latkiewicz, Matthew. 2009. « History of Stand-up Comedy », en ligne, <<http://youwillnotbelieve.squarespace.com/history-of-stand-up/>>, consulté le 21 avril 2015.
- Lazimi, Charlotte. 2016. « Sexisme à Angoulême : des auteures regrettent l'absence de *mea culpa* du festival », en ligne, <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/sexisme-a-angouleme-retour-sur-une-polemique-en-cinq-actes\\_1751474.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/sexisme-a-angouleme-retour-sur-une-polemique-en-cinq-actes_1751474.html)>, consulté le 15 janvier 2016
- Lebleu, Mikael. 2016. « D'humour politique à politique humoristique : entretien avec la politologue Julie Dufort », *Journal de Montréal*, en ligne, <<http://www.journaldemontreal.com/2016/04/27/dhumour-politique-a-politique-humoristique-un-entretien-avec-la-politologue-julie-dufort>>, consulté le 30 avril 2016.
- Lee, Stewart, 2015, *Book Shambles with Robin Ince and Josie Long*, « Stewart Lee », en ligne, <<https://soundcloud.com/cosmicgenome/stewart-lee>>, consulté le 3 mars 2016.
- Le Petit Robert. 1989. « Maïeutique », Paris : Dictionnaires Le Robert, p. 1130.



- Lorde, Audre. 2007 [1984]. « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », *Sister Outsider : Essays and Speeches*, p. 110-113.
- May, Shaun. 2013. « Take my gag, please ! Joke theft and copyright in stand-up comedy », *Comedy Studies*, vol. 4, n° 2, p. 195-203
- McGraw, Peter et Joel Werner. 2014. « The Humor Code. Entry 6 : Can Comedy Bring About Real Political Change? », *Slate Magazine*, en ligne, <[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2014/the\\_humor\\_code/daily\\_show\\_colbert\\_report\\_can\\_political\\_comedy\\_affect\\_real\\_political\\_change.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2014/the_humor_code/daily_show_colbert_report_can_political_comedy_affect_real_political_change.html)>, consulté le 26 avril 2015.
- McElwee, Sean. 2014. « Comedy Can't Change the World : Why Russell Brand is Dead Wrong about Politics and Humor », *Salon*, <[http://www.salon.com/2014/07/06/comedy\\_cant\\_change\\_the\\_world\\_why\\_russell\\_brand\\_is\\_dead\\_wrong\\_about\\_politics\\_and\\_humor/](http://www.salon.com/2014/07/06/comedy_cant_change_the_world_why_russell_brand_is_dead_wrong_about_politics_and_humor/)>, consulté le 25 juillet 2015.
- Meier, Matthew R., 2014, « Laughing at American Democracy : Citizenship and the Rhetoric of Stand-up Satire », mémoire de maîtrise, Bowling Green State University, 317 f.
- Mendrinós, Jim. 2004. « The First Stand Up », *The History of Comedy*, en ligne, <<http://historyofcomedy.blogspot.ca/2004/12/first-stand-up.html>>, consulté le 22 avril 2015.
- Midler, Bette. 1985. « Taking Aim », *Mud Will Be Flung Tonight!*, Atlantic Records.
- Murray, Logan. 2007. *Teach Yourself Stand-up Comedy*, Londres : McGraw-Hill, 206 p.
- National Public Radio. « For Comic Hari Kondabolu, Explaining the Joke IS the Joke », *National Public Radio*, en ligne, <<http://www.npr.org/2014/04/21/305509473/for-comic-hari-kondabolu-explaining-the-joke-is-the-joke>>, consulté le 28 février 2016.
- Oliar, Dotan et Christopher Sprigman. 2008. « There's No Free Laugh (Anymore) : The Emergence of Intellectual Property Norms and the Transformation of Stand-Up Comedy », *Virginia Law Review*, vol. 94, n° 8, p. 1787-1867.
- Olivier Morneau. « Grand charivari – 29 mars 2012 », *La chemise magazine*, en ligne, <<http://chemisemagazine.org/grand-charivari-29-mars-2012/>>, consulté le 23 avril 2015.
- Office québécois de la langue française. « Féminisation et rédaction épïcène », en ligne, <[http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=1&Th\\_id=274](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=1&Th_id=274)>, consulté le 30 novembre 2015.

- Ollivier, Michèle et Manon Tremblay. 2000. « Quelques principes de la recherche féministe », *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, Montréal : L'Harmattan, p. 17-58.
- Peretti, Chelsea. 2014. Photo Instagram, novembre 2014, en ligne, <[https://www.instagram.com/p/vQF\\_6Qk0xf/?taken-by=chelsanity](https://www.instagram.com/p/vQF_6Qk0xf/?taken-by=chelsanity)>, consulté le 9 mars 2015.
- . 2002. « Who Says Stand-up Comedy Isn't Theatre? », *American Theatre*, vol. 19, n° 4, p. 20.
- Radio-Canada, « Absent au Gala Les Oliviers, Mike Ward veut boycotter la compagnie d'assurance », en ligne, <[http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2016/05/16/006-mike-ward-echangistes-censure-assurance.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/05/16/006-mike-ward-echangistes-censure-assurance.shtml)>, consulté le 16 octobre 2016.
- Radio-Canada, « Mike Ward devra verser 35 000 \$ à Jeremy Gabriel », en ligne, <[http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2016/07/20/005-humoriste-mike-ward-condamnee-verser-35000-dollars-jeremy-gabriel.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/07/20/005-humoriste-mike-ward-condamnee-verser-35000-dollars-jeremy-gabriel.shtml)>, consulté le 16 octobre 2016.
- Rahman, Ahmer. 2013. « Reverse Racism », en ligne, <[http://www.youtube.com/watch?v=dw\\_mRaIHb-M](http://www.youtube.com/watch?v=dw_mRaIHb-M)>, consulté le 2 août 2015.
- Reboul, Olivier. 2011 [1991]. *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris : Presses Universitaires de France, 242 p.
- Ruskin, Victor (dir.). 2008. *Primer of Humor Research*, Berlin : De Gruyter Mouton, 673 p.
- Saint-Martin, Lori. 1997. « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *L'Euguélionne* », dans *Contre-voix*, Montréal : Nuit blanche éditeur, p. 129-144.
- Sankey, Jay. 2010 [1998]. *Zen and the Art of Stand-up Comedy*, London : Routledge, 232 p.
- Sauvy, Alfred. 1988. *Aux sources de l'humour*, Paris : Éditions Odile Jacob, 338 p.
- Seabaugh, Julie. 2014. « Native New Yorker Hari Kondabolu : Not A Political Comic », *Village Voice*, en ligne, <<http://www.villagevoice.com/music/native-new-yorker-hari-kondabolu-not-a-political-comic-6616268>>, consulté le 28 février 2016.
- Seinfeld, Jerry. 1998. *I'm Telling You For the Last Time*, Home Box Office, 72 minutes.

- Séverine. 2014. *Auto-défense verbale féministe*, autopublication, 52p.
- Smith, Barbara. 1985. « Toward a Black Feminist Criticism », dans Elaine Showalter (dir.), *The New Feminist Criticism*, New York : Pantheon Books, p. 168-185.
- « Stand-up comedy ». 2015. *Encyclopædia Britannica Online*, en ligne, <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/693256/stand-up-comedy>>, consulté le 18 avril 2015.
- Tevanian, Pierre. 2016. « Limites et mérites de la tolérance », *La mécanique raciste*, en ligne, <<http://lmsi.net/Limites-et-merites-de-la-tolerance>>, consulté le 16 avril 2016
- Tin, Louis-Georges. « Qu'est-ce que l'hétérosexisme ? », *Dictionnaire de l'homophobie*, en ligne, <<http://lmsi.net/Qu-est-ce-que-l-heterosexisme>>, consulté le 30 avril 2016
- Toth, Emily. 1981. « Female Wits », *The Massachusetts Review*, vol. 22, n° 4, p. 783.
- Toupin, Louise. 2014. *Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)*, Montréal : Les Éditions du Remue-ménage, 451p.
- Untitled Kondabolu Brothers Podcast. 2014. « Untitled Kondabolu Brothers Podcast 14 », en ligne, <<http://kondabolubrothers.libsyn.com/untitled-kondabolu-brothers-podcast-14>>, consulté le 2 octobre 2015.
- Vanasse, Christian. 2013. Table ronde « Humour et résistance », Colloque « L'humour sans dessus dessous », Centre des sciences de l'UQÀM, 28 novembre 2013.
- Wade-Gayles, Gloria. 1997 [1984]. *No Crystal Stair : Visions of Race and Sex in Black Women's Fiction*, New York : Pilgrim Press, 251p.
- Walker, Nancy A. 1988. *A Very Serious Thing : Women's Humor and American Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 229 p.
- Wall, Cheryl A. 2005. « Introduction », *Worrying the Line : Black Women Writers, Lineage, and Literary Tradition*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, p. 5-24.
- Werber, Bernard. 2010. *Le rire du cyclope*, Paris : Albin Michel, 609 p.
- Wiegand, David. 2012. « Totally Biased with W. Kamau Bell review », *San Francisco Gate*, en ligne, <<http://www.sfgate.com/tv/article/Totally-Biased-With-W-Kamau-Bell-review-3779894.php>>, consulté le 10 août 2015.



- Wikipedia. « A photographic record of Rizal's execution in what was then Bagumbayan », photographie dans le domaine public, en ligne, <[https://en.wikipedia.org/wiki/José\\_Rizal#/media/File:Rizal\\_execution.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/José_Rizal#/media/File:Rizal_execution.jpg)>, consulté le 24 avril 2015.
- Woolf, Virginia. 2015 [1928]. *Un lieu à soi*, traduit de l'anglais par Marie Darrieussecq, Paris : Denoël, 171p.
- Yancy, George et bell hooks, 2015, « bell hooks : Buddhism, the Beats and Loving Blackness », en ligne, <[http://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/12/10/bell-hooks-buddhism-the-beats-and-loving-blackness/?mwrsm=Facebook&\\_r=1](http://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/12/10/bell-hooks-buddhism-the-beats-and-loving-blackness/?mwrsm=Facebook&_r=1)>, consulté le 14 décembre 2015.
- Yentob, Alan. 2011. *The Art of Stand-up*, British Broadcasting Company, 70 minutes.
- Zambiras, Ariane. 2011. « Les sens de l'humour. Enquête sur les rapports ordinaires au politique », *Politix*, n° 96, p. 139-160.
- Zoglin, Richard. 2008. *Comedy at the Edge : How Stand-up in the 1970s Changed America*, New York : Bloomsbury, 256 p.
- . 2008. « The First Comedy Strike », *Time Magazine*, en ligne, <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1709866,00.html>>, consulté le 23 avril 2015.